HUTER

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VOM INSTITUT FÜR
THEATERWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT WIEN

1. JAHRGANG 1955 · HEFT 3/4

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseen und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Prof. Dr. Heinz Kindermann) / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Doz. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen, Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach, Rosenhof; Wien, IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien, IX.

Preis pro Heft S 36.—, DM 6.—, pro Doppelheft S 72.—, DM 12.—.

INHALT HEFT 3/4

Aufsätze

	Seite
Die Aufgaben der Theaterwissenschaft. Von Richard Meister (Wien)	201
Die Zukunft der Wiener Staatsoper. Von Karl Böhm (Wien)	203
Das Orchester der Staatsoper — Die Wiener Philharmoniker. Von Christl Arnold-Schönfeldt (Wien)	208
Überlieferung und Neugestaltung. Von Wieland Wagner (Bayreuth)	214
Die Oper als Wille zum Universellen. Von Werner Egk (Lochham)	219
Die Oper von heute und morgen. Von Gian-Carlo Menotti (New York)	222
Gluck in Wien und Paris. Von Alois Nagler (New Haven, USA)	225

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

Titelbild: Die Meerfahrt des Dionysos. Innenbild der Augenschale des Exekias (um 540 v. Chr.). Original: Staatliche Antikensammlung München, Inv. Nr. 2044.

Im Dienste des Dionysoskultes entwickelte sich das griechische Drama als Tragödie, Komödie und als Satyrspiel. Das Bild knüpft an die Vorstellung an, daß Dionysos, ursprünglich der Toten- und Vegetationsgott, später der Gott des Weines, auf dem Wege über das Meer in jedem Frühling nach Attika komme. Dieses Titelbild will auf die Geburtsstunde des europäischen Theaters hinweisen, die sich im Zeichen des Dionysoskultes vollzog.

DIE AUFGABEN DER THEATERWISSENSCHAFT

Ansprache
bei der Eröffnung der Europäischen Theaterausstellung am 20. September 1955

Von Hofrat Dr. Richard Meister, Professor der Pädagogik und Kulturphilosophie an der Universität Wien und Präsident der Österr. Akademie der Wissenschaften

Wenn ich in der Symphonie des Glückwunsches einen besonderen Part übernehmen soll, so hielte ich es für angemessen, einiges über die Stellung der Theaterwissenschaft im Ganzen der Wissenschaft zu sagen. Die Theaterwissenschaft gehört in den Kreis derjenigen Disziplinen, die wir als spezielle Kulturwissenschaften bezeichnen dürfen. Ihr Gegenstand ist eines der Schaffensbereiche der Kultur, insbesondere solcher, deren Leistungen sich in Werken von Dauer verwirklichen. Als Wissenschaft von der Kulturtatsache Theater steht die Theaterwissenschaft den Disziplinen der Kunstgeschichte und der Musikwissenschaft am nächsten. Als solche hat sie sowohl den Charakter einer historischen wie einer systematischen Geisteswissenschaft. Die erstere Aufgabe umfaßt die gesamte Geschichte szenischer Darstellung und Kunst von den frühesten Anfängen der menschlichen Kultur und über alle Kulturen des Erdkreises. In dieser universalgeschichtlichen Auffassung bietet sie der weiteren Forschung die möglichst vollständige Überschau über ihren Gegenstand. Diese Überschau läßt bereits eine Gliederung in verschiedenste Kunstformen szenischer Darstellung erkennen. Damit vollzieht die Theaterwissenschaft den Übertritt zu ihrer systematischen Aufgabe: zunächst die verschiedenen Erscheinungsformen szenischer und theatralischer Darstellung in eine Übersicht zu bringen, sodann die Darstellungsformen Gestik, Mimik, Musik, Pantomimik bis zu den Formen vollster vorstellungsmäßiger Bestimmtheit der Dichtung und der szenischen Handlung zu untersuchen. Schließlich schreitet sie zu der Frage des Sinns des Theaters vor, der sich in einer weiten Variationsbreite von kultischer Handlung, Weihefestspiel, hoher Tragödie bis zur schlichten Darstellung des Alltäglichen und zur entspannten Unterhaltung erstreckt.

Die Theaterwissenschaft ist aber, so wie die übrigen Kulturwissenschaften, nicht bloß eine theoretische, sondern auch eine praktische Wissenschaft. Als solche darf sie als Kunstlehre bezeichnet und betrachtet werden, mit der Aufgabe, die Darstellungsmittel des Szenischen zu untersuchen, auf ihre Wirkungsmöglichkeit zu prüfen und als spezielle Ästhetik des Szenischen nach Normen für dessen Darstellung zu suchen.

Schließlich hat die Theaterwissenschaft aber noch eine Aufgabe, die ich als

die dokumentarische bezeichnen möchte, nämlich das zeitgenössische Geschehen auf dem Gebiete der theatralischen Kunst in Wort und Bild festzuhalten, die kritischen Stimmen hierüber zu verzeichnen, die Wirkung von Aufführungen auf den Zuschauerkreis festzuhalten, sowie die Begegnung mit großen Darstellern der Bühne. So vermag die Wissenschaft vom Theater sogar die Schranke des Wortes zu durchbrechen: „Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze."

So dürfen Sie alle, die schöpferischen Persönlichkeiten und darstellenden Künstler der Bühne sowie die Forscher der Theaterwissenschaft, die Überzeugung haben, einer bedeutenden Kulturaufgabe zu dienen und die heute zu eröffnende Theaterausstellung als ein Fest Ihrer Bewährung zu erleben.

Die Oper von heute und morgen:

DIE ZUKUNFT DER WIENER STAATSOPER

Aus einem Vortrag,
gehalten im Auditorium maximum der Wiener Universität, Juni 1955

Von Staatsoperndirektor Dr. Karl Böhm (Wien)

Wenn die Staatsoper am 5. November in feierlicher Form vor aller Welt eröffnet wird, dann geht es nicht nur darum, der Wiener Oper eine neue Heimstatt zu geben, oder darum, daß irgendein modernes Theater den Spielbetrieb aufnimmt, sondern dann geht es darum, die große Tradition der Wiener Oper durch eine sinnvolle Planung zur vollen Entfaltung zu bringen und den einzigartigen Geist, aus dem die Wiener Oper geworden ist, zu pflegen und zu erhalten. Das, was wir Wiener Oper nennen, war nun einmal mit dem Haus am Ring aufs engste verknüpft und erst dann, wenn in diesem Hause wieder Oper gespielt werden kann, verwirklicht sich für weite Kreise des In- und Auslandes die Wiedergeburt des Wiener Operntheaters. Damit soll nicht gesagt werden, daß in den Jahren, in welchen das Haus am Ring geschlossen war und das Theater an der Wien die Tradition der Wiener Oper fortführte, nicht wertvolle Arbeit geleistet wurde, oder daß in diesen Jahren das Leben der Oper in Wien völlig erloschen war. Jeder von uns weiß, daß die Opernkunst, die im Theater an der Wien gepflegt wurde, allgemein anerkannt worden ist, aber jeder von uns weiß auch, daß sie als Provisorium angesehen wurde und daß man dort alles nur im Hinblick auf das kommende Ereignis — der Rückkehr in das ruhmreiche alte Haus am Ring — betrachtete. Es liegt in der Natur der Sache, daß die Tradition der Wiener Oper von dem Haus am Ring nicht getrennt werden kann und daß auch ein Ausweichen in das historisch altberühmte Theater an der Wien, das für die Musikgeschichte von so großer Bedeutung war, nur ein Interregnum sein konnte. Denn die Oper an sich, wie sie heute den Spielplan beherrscht, gehört, ihrer Natur nach, in das große festliche Haus am Ring, das aus dem Geist des 19. Jahrhunderts geschaffen wurde und so, seinem ganzen Charakter nach, die ideale Heimstätte der großen Opern ist. Wir müssen bei diesen Betrachtungen festhalten, daß beinahe nur die Werke von Mozart und kleine Spielopern in ihrer vom Komponisten gewünschten Orchesterbesetzung gespielt werden konnten. Wir müssen weiters bedenken, daß der wesentliche Teil des Opernrepertoires nur in einer behelfsmäßigen Form dargeboten werden konnte und daß ein Großteil hervorragender Opernwerke, eben mit Rücksicht auf die beschränkten Raumverhältnisse, überhaupt nicht auf dem Spielplan standen. Wenn wir also im Haus am Ring wieder spielen, dann können

wir wieder restlos die Vorschriften der Partituren unserer großen Meister erfüllen und sind somit in der Lage, diese Opern wirklich „werktreu" — im besten Sinne des Wortes — in die klangliche Wirklichkeit umzusetzen; nur zwei Beispiele für die Unmöglichkeit, die dezidierten Vorschriften der Komponisten zu erfüllen: „Elektra" und „Walküre". Holz- und Blechbläser in der Originalbesetzung, während die Streicher aus Raummangel zu einem Schattendasein verurteilt waren, was sich natürlich in der Realisierung des Klangbildes äußerst ungünstig — durch ein Übergewicht der Bläser — auswirken mußte.

Wenn nunmehr positive Voraussetzungen im neuen Hause vorhanden sind, so ist damit noch nicht gesagt, daß die ruhmreiche Tradition der Wiener Oper schon gesichert ist. Nur dann, wenn die gesamte geistige Haltung dieser Tradition in jeder Weise entspricht, können diese Voraussetzungen zu blühendem Leben erweckt werden. Die Verhältnisse, die ein Theaterdirektor heute antrifft, sind außerordentlich schwierig; und es ist nicht leicht, den Geist zu bestimmen, in dem ein Theater geführt werden soll. Die geistigen Richtlinien müssen aber unter allen Umständen festgestellt und als Grundgesetz der Leitung eines Theaters eingehalten werden, wenn die große Tradition erhalten werden soll. Es gehört zur Tradition, daß das Theater nach durchaus persönlichen und ausgeprägten geistigen Richtlinien geführt wird. Eine glänzende Tradition kann nie fortgesetzt werden, wenn sie nicht durch eine ausgeprägte Linie und geistige Gestalt erneuert wird.

Wie soll nun der Geist beschaffen sein, in dem die Staatsoper in Zukunft geführt werden muß? Wie soll überhaupt ein modernes Operntheater seine Aufgaben im Rahmen des kulturellen Lebens eines Volkes auffassen und erfüllen? Diese Frage kann nur dann beantwortet werden, wenn man sich bewußt ist, daß das Operntheater im Leben eines Volkes Funktionen zu erfüllen hat, Funktionen, die für die schöpferische Existenz eines Volkes von großer Wichtigkeit sind. Das Operntheater hat bei uns nicht nur eine gesellschaftliche Aufgabe, es ist nicht nur eine repräsentative Anstalt, die es der Regierung möglich macht, auf den geistigen Wert unseres Landes immer wieder hinzuweisen, sondern seine Aufgabe ist es im hohen Maße, die schöpferische Substanz unseres Volkes zu vermehren, die Künste immer wieder durch vorbildliche Aufführungen, die aus einem geistigen Zusammenhalt kommen, zu befruchten und so mitzuwirken an der kulturellen Existenz und Zukunft unseres Volkes. Diese Aufgabe kann nur dann erfüllt werden, wenn das Operntheater in einem nach vorwärts gerichteten Geist geführt wird, wenn dem Operndirektor klar ist, daß sein Theater nicht in erster Linie Museum, sondern ein lebendiges Institut zur Fortsetzung großer Tradition aus neuem Geist darstellt. Ein Operntheater von der Bedeutung der Wiener Staatsoper kann nur dann Tradition fortsetzen, wenn es im fortschrittlichen Geist geführt wird. Dieser fortschrittliche Geist hat sich in allen Äußerungen des Theaters zu dokumentieren, er hat klarzustellen, daß fortschrittlicher Geist nicht unsicheres Experimentieren bedeutet. Die Fortschrittlichkeit der Wiener Staatsoper muß darin bestehen, daß der Spielplan alle bedeutenden künstlerischen Äußerungen der Vergangenheit und Gegenwart auf-

zeigt, daß im Laufe der Jahre, unter Wahrung möglichst großer Mannigfaltigkeit, wieder so etwas wie ein Wiener Opernstil entsteht. Ein Stil also, der auf den Grundlagen der Vergangenheit und auf den schöpferischen Kräften unserer Zeit fußt. Es wird mein ständiges Bestreben sein, dieses höchste Ziel zu erreichen und nur dann, wenn ich nach einer gewissen Zeit sagen kann, die Wiener Oper ist in jeder Beziehung eine Einheit, die es nirgends mehr in der Welt gibt, werde ich behaupten können, daß ich als Leiter der Wiener Staatsoper vollen Erfolg gehabt habe.

Große Opernkunst, wie wir sie in Wien gewohnt sind und wie sie eben meiner Auffassung vom idealen Operntheater an sich entspricht, läßt sich nur mit einem ständigen Ensemble, das im Geiste und Charakter aufeinander abgestimmt ist, erreichen. Nur ein Theater, dem das künstlerische Personal durchwegs längere Zeit zur Verfügung steht, kann die erforderliche kulturelle Aufbauarbeit leisten. Was ein ständig zusammenbleibendes Ensemble zu leisten imstande ist, glaube ich in den neun Jahren meiner operndirektorialen Tätigkeit in Dresden und vor allem hier in Wien mit meinem — wie ich mit Stolz sagen möchte — Mozart-Ensemble bewiesen zu haben.

Das Ensemble muß für den Spielplan vorhanden sein und nicht der Spielplan für das Ensemble. Der Spielplan muß abwechslungsreich sein und so umfassend als nur möglich. Dabei muß aber Rücksicht darauf genommen werden, daß die Qualität der einzelnen Vorstellungen nicht auf Kosten der allzu raschen Aufeinanderfolge von Neueinstudierungen oder Premieren geht. Es ist selbstverständlich, daß nach und nach alle großen Werke des internationalen Opernrepertoires auf den Spielplan gesetzt werden müssen. Da wir aber eine größere Anzahl von Repertoireopern aus dem Theater an der Wien nicht übernehmen können, wird es einige Zeit dauern, bis wir wieder all das spielen können, was unser Publikum erwartet. Der Spielplan muß aber auch immer eine Reihe von Opern aufweisen, die weniger zugkräftig sind, dafür aber wegen ihres großen künstlerischen Wertes im Spielplan jedes großen Operntheaters vertreten sein müssen. Und schließlich halte ich es eben im Sinne eines fortschrittlichen Theaters für unerläßlich, daß alljährlich, nach vorsichtiger Auswahl, mindestens ein, womöglich zwei Werke des zeitgenössischen musikalischen Theaters aufgeführt werden.

Wie ich schon angedeutet habe, muß der Spielplan einen Organismus darstellen. Er darf nicht von heute auf morgen aufgebaut sein, sondern muß schon jeweils zu Beginn der Spielzeit feststehen, damit sich Grundsätze herausbilden, die schließlich zur Tradition werden können. Tradition kann nur dann entstehen, wenn Grundsätze vorhanden sind, die sich zur Überlieferung eignen. Und weil ich es als meine besondere Aufgabe sehe, die Tradition der Wiener Staatsoper fortzusetzen und fortzugestalten, halte ich es für notwendig, daß hier Grundsätze ausgebildet werden, die im Laufe der Zeit für die Spielplangestaltung der Wiener Oper maßgebend werden.

Von größter Bedeutung scheint mir auch die Erkenntnis, daß die Kunstform der Oper nicht nur eine musikalische, sondern ebenso eine dramatische ist. Nur

dann, wenn es gelingt, die musikalischen Belange des Operntheaters mit den szenischen auf einen Nenner zu bringen, sind die Voraussetzungen für die Schaffung eines ausgeprägten Opernstils gegeben. Bei allen Maßnahmen, die ich zur Festigung des Wiener Opernstils getroffen habe, ging es mir immer darum, die musikalische Aufführungsform und die szenische auf eine Linie zu bringen! Das spezifisch wienerische Musizieren und Theaterspielen schafft erst den Wiener Opernstil.

Zu dem Begriff „Wiener Staatsoper" gehörte zu allen Zeiten ein erstklassiges Ballett, das auch spezifisch wienerische Eigenart hatte. Es gehört zu den wichtigsten Belangen des Wiener Staatsoperndirektors, dafür Sorge zu tragen, daß diese Eigenart erhalten beziehungsweise erneuert wird und daß vor allem die technische Qualität des Ensembles ausgebaut wird.

Die Wiener Staatsoper hat aber auch das große Glück, in den Wiener Philharmonikern ein Theaterorchester zu besitzen, das in der Welt einzigartig ist. Diesem Orchester muß ein wesentlicher Teil der Obsorge des Operndirektors gelten. Für Orchester, Staatsopernchor und Ballett gilt meine Zusicherung, daß jederzeit alles geschehen wird, um diese wertvollsten Stützen der großen Wiener Operntradition in ihrer besten Verfassung zu erhalten. Die Sängerkonjunktur ist variabel, die drei großen Körperschaften sind aber bleibend und somit Garanten des Gesamtniveaus.

Auch muß ich noch darauf hinweisen, daß die Wiener Staatsoper nach allgemeiner Ansicht einen technischen Apparat besitzt, der in der Welt ohnegleichen dasteht. Die technischen Belange werden bei uns von Persönlichkeiten geleitet, die genau Bescheid wissen, daß nur mit äußerster Präzision und Disziplin vollgültige künstlerische Leistungen erzielt werden können. Sie wissen, daß noch so vollendete künstlerische Leistungen hinfällig wären, wenn die technischen Bedingungen nicht auf das genaueste erfüllt werden.

Und nun noch einige Worte zum Publikum. Die Wiener Oper verfügt über ein außerordentlich interessiertes Publikum, das in einmaliger Weise Anteil nimmt an allen Entscheidungen der Direktion. Nicht zuletzt beruht die hohe Wiener Operntradition gerade auf dieser Tatsache. Ich bin einmal gefragt worden, worin eigentlich die Güte beziehungsweise Urteilskraft des Wiener Publikums bestünde. Ich erklärte, dieses Publikum findet intuitiv, weil blutsmäßig bedingt, sofort den Unterschied zwischen mittelmäßig und wirklich gut heraus. Ein Unterschied, der weit schwieriger zu finden ist, als der zwischen gut und schlecht.

Damit glaube ich einen Überblick über die Aufgaben und ihre Durchführung gegeben zu haben, die vor uns liegen und die Zukunft der Wiener Staatsoper bedingen. Es bleibt nur noch zu sagen, daß ich mir vollkommen bewußt bin, vor eine Aufgabe gestellt zu sein, die für einen ausübenden Musiker höchste Ehre bedeutet. Mein Leben steht im Dienste der Kunst und alles, was ich bisher getan habe, war von dem einzigen Gedanken beseelt: Musik. Das Verantwortungsbewußtsein gegenüber dieser edelsten und in der ganzen Welt verstandenen Kunstform kann gar nicht groß genug sein. Ich bin überzeugt, daß sich

alle Unaufrichtigkeit in der Kunst eines Tages rächen muß, daß sich die Kunst, wie ein Fluß, immer wieder von Giftstoffen reinigt. Dieses Verantwortungsbewußtsein hat mir die Freundschaft von Genies eingetragen, auf die ich heute, wie ich glaube, mit Recht stolz sein darf. Ich nenne hier nur drei Namen: Richard Strauß, Alban Berg und Gerhart Hauptmann.

Richard Strauß, der, als ich zum ersten Male Direktor der Wiener Oper wurde, mir sein Bild mit der Widmung schenkte: „Meinem Freund und Nachfolger mit väterlichen Wünschen", hat vor allem an dem Schicksal der Wiener Oper, deren Direktor er ja einmal war, immer regen Anteil genommen. Sein künstlerisches Testament, das er mir persönlich hinterließ und im Sommer 1945 durch einen Boten nach Salzburg bringen ließ, gehört zum Erschütterndsten, das ein Genie je zu Papier gebracht hat. Es befaßt sich fast ausschließlich mit dem ferneren Schicksal der damals zerstörten Wiener Oper. Ich bedauere nur, daß er den 5. November nicht mehr erleben durfte.

Mir aber ist es heute klarer als je, daß mein Leben für die Musik den höchsten Lohn erhalten hat, als mir der Auftrag erteilt wurde, die Wiener Staatsoper wieder in meine Hände zu nehmen.

DAS ORCHESTER DER STAATSOPER – DIE WIENER PHILHARMONIKER

Von Christl Arnold-Schönfeldt (Wien)

Als Staatsoperndirektor Dr. Karl Böhm im Juni 1955 im Auditorium maximum der Wiener Universität einen Vortrag über „Die Zukunft der Wiener Staatsoper" hielt, sagte er:

„Die Wiener Staatsoper hat das große Glück, in den Wiener Philharmonikern ein Theaterorchester zu besitzen, das in der Welt einzigartig ist. Es ist eine der wertvollsten Stützen, um die große Wiener Operntradition in ihrer besten Verfassung zu erhalten."

Wenngleich es heute im allgemeinen üblich ist, zu sagen „in der Oper spielen die Philharmoniker", so entspricht dies eigentlich nicht ganz den Tatsachen.

Im Jahre 1842 erschien in der Wiener „Allgemeinen Musikzeitung" eine Verlautbarung:

„PHILHARMONISCHE AKADEMIE"

„In einer Zeit, wo die Konzerte in Wien sich in einem hohen Grade anhäufen, muß es der Redaktion ein erfreuliches Obliegen sein, dem Publikum ein Konzert anzeigen zu können, welches sowohl durch die Namen seiner Unternehmer, als durch sein Programm schon vorhinein die Gewißheit gibt, ein in jeder Beziehung höchst ausgezeichnetes zu sein. Es hat sich nämlich das sämtliche Orchesterpersonal des k. k. Hofoperntheaters, den verdienstvollen Direktor Herrn Georg Hellmesberger an der Spitze, vereinigt, um unter der Direktion seines Kapellmeisters Herrn Nicolai eine große „Philharmonische Akademie" zu geben, welche am Sonntag nach Ostern, den 3. April, um die Mittagsstunde im großen k. k. Redoutensaale statthaben und uns nur Klassisches und höchst Anziehendes bringen wird."

Dies war das Ergebnis langer Besprechungen und Überlegungen, die Otto Nicolai mit seinen Freunden, Nicolaus Lenau, Dr. August Schmidt, Dr. Alfred Becher, Graf Laurencin und Karl Holz, am Stammtisch in der Gaststätte „Zum Amor" in der Singerstraße gepflegt hatte. Gleichzeitig fiel dieser Nachricht eine historische Bedeutung zu, kündete sie doch die Geburtsstunde eines österreichischen Wahrzeichens, das ebenso wie die Wiener Oper und der Stephansdom zu einem Weltbegriff geworden ist. Ostermontag, den 28. März 1842 – es war eine Woche früher als ursprünglich geplant – fand um 1/2 1 Uhr mittags im großen Redoutensaal das erste philharmonische Konzert statt, damals allerdings noch unter der Bezeichnung „Grosses Concert", denn der Name „Phil-

harmonisches Concert" erschien am 28. November 1847 zum erstenmal auf dem Programm.

Kaum drei Jahre nach der Gründung ist bereits die erste Huldigung eines europäischen Genies an den Geist der Philharmoniker, den Geist Nicolais, der sich nun seit 115 Jahren bewährte, zu finden in dem 1845 verfaßten „Reisebrief" von Hector Berlioz an seinen Freund Humbert Ferrand vom „Journal des Debats", der als 64. Kapitel in die „Lebenserinnerungen" des Komponisten einging und ein bleibendes Denkmal an die Begegnung des französischen Meisters mit dem vormärzlichen Wien darstellt. Wärmstes Lob wird darin dem Schöpfer der Philharmonischen Konzerte, Hofkapellmeister Otto Nicolai, zuteil, ebenso Orchester und Chören des Kärntnertor-Theaters. „Sie sind ersten Ranges; vor allem hat das von Nicolai ausgesuchte, geschulte und dirigierte Orchester wohl seinesgleichen, wird aber von keinem übertroffen. Außer der Sicherheit, dem Temperament, äußerster technischer Geschicklichkeit, hat dieses Orchester eine auserlesene Schönheit des Klanges, die ohne Zweifel von der strengen Reinheit der Stimmung in den einzelnen Instrumenten herrührt, ebenso wie von der Abwesenheit jeder falschen Intonation in irgendeiner Stimme ... Das Orchester des Kärntnertor-Theaters kann alle Gesangsstilarten begleiten; es weiß hervorzutreten, wenn ihm die Hauptrolle zugedacht ist, seine Fortestellen sind niemals lärmend ... Es ist untadelhaft in der Oper, sieghaft in der Symphonie, und, um den Lobeserhebungen ein Ende zu machen: in diesem Orchester fehlen jene eitlen, aufgeblasenen Künstler gänzlich, die gerechte Ausstellungen zurückweisen, jede Vergleichung zwischen ihnen und fremden Virtuosen als einen Schimpf ansehen und Beethoven zu ehren vermeinen, wenn sie ihn aufzuführen geruhen."

Die Wiener Philharmoniker sind aus den Reihen des Hofopernorchesters hervorgegangen. Auch daran hat sich seit 115 Jahren nichts geändert. Es gibt, heute wie seinerzeit, kein Mitglied der Philharmoniker, das nicht auch gleichzeitig Mitglied des Opernorchesters wäre. Da aber die „Philharmoniker" nur ein Konzertorchester darstellen, ihre Besetzung, ihre Mitgliederzahl also geringer ist als die eines Opernorchesters, ergibt sich der Umstand, daß eine Reihe von Mitgliedern des Opernorchesters zunächst nicht den Philharmonikern angehören, daß die Aufnahme eines Musikers in das Opernorchester nicht im gleichen Augenblick die Aufnahme in das Philharmonische Orchester bedeutet, sondern daß sie sogar nicht allzu selten mehrere Jahre warten müssen, ehe sie „Philharmoniker" werden können.

Die Personalunion Philharmoniker—Opernorchester führt naturgemäß zu einer sehr engen und freundschaftlichen Bindung der beiden Kulturinstitute. Im Archiv der Wiener Philharmoniker, dessen treuem Hüter, Professor Franz Slavicek, an dieser Stelle für seine liebenswürdige, stete Hilfsbereitschaft gedankt werden darf, sind so manche interessante und aufschlußreiche Dokumente bewahrt. So mußten zum zweiten philharmonischen Konzert die von den Philharmonikern eingeladenen Sänger der Hofoper folgende Erklärung unterschreiben:

Ich erkläre hiemit, daß ich mit Vergnügen in dem Concerte des Orchester-personals am 27. November Mittags mitwirken werde, und daß dies kein Hindernis für mich sein wird, um an dem genannten Tage auch Abends in der Oper zu singen.

Wien, am 23. Oktober 1842.

Josèf Staudigl, Jenny Lutzer, Hasselt-Barth

Und darunter folgt die wörtliche Übersetzung ins Italienische! Zwanzig Jahre später wurde ein an die „Hohe k. k. Oberste Hoftheater-Direction" gerichtetes Gesuch ausschließlich in deutscher Sprache abgefaßt und beantwortet.

Durch die außerordentliche Theilnahme — deren sich die, vom k. k. Hof-opernorchester veranstalteten philh. Concerte, von Seite des kunstsinnigen Pu-blikums Wien's, zu erfreuen hatten — angeregt: erlaubt sich das gefertigte Comité, an eine hohe Oberste Hoftheater-Direction die ergebenste Bitte zu stellen, auch in nächster Wintersaison diese Concerte (acht an der Zahl) im k. k. Hofoperntheater abhalten zu dürfen. Die Tage der Concerte wären: 2ter, 23ter Nov., 8ter, 28ter Dez., 25ter Jänner, 15ter Feber, 8ter und 22ter März, der nächsten Wintersaison.

Da diese Tage weder mit den Unternehmungen des k. k. Hofoperntheaters collidiren, noch sonst irgend einer Sache zuwider laufen; da diese Concerte andererseits nur die Weihe der Kunst, und den Ruhm des k. k. Hofopern-orchesters vor dem Auge haben: so sieht das Comité einer gnädigen Geneh-migung seiner Bitte gehorsamst entgegen, und verharrt

tiefergebenst
für das Comité der ph. Concerte.
F. Otto Dessoff

Wien, am 30ten Sept. 1862.

Nicht minder interessant erscheint gerade heute, da die Wiedereröffnung der Staatsoper im Blickfeld der Welt liegt, ein Brief von Franz von Dingelstedt, der unmittelbar vor der ersten Eröffnung des Hauses am Ring geschrieben wurde.

An das verehrliche Comité
der philharmonischen Conzerte,
Wien.

Auf die jenseitige Zuschrift vom 14/15. ds. Mts. diene einem verehrlichen Komité zur Erwiderung, daß der ergebenst Unterzeichnete von den darin aus-gesprochenen Gesinnungen des Vertrauens und entgegenkommender Hingabe mit aufrichtiger Befriedigung Kenntniss genommen hat.

Was die beiderseitige Ansicht von etwanigen Reformen in dem Organismus der philharmonischen Gesellschaft und ihrer berühmten Conzerte anbetrifft, so befindet sich Unterzeichneter gegenwärtig nicht in der Lage, die Initiative bestimmt formulierter Vorschläge zu ergreifen; es werden vielmehr solche ebensowohl den Mitgliedern und Vorständen der Gesellschaft, wie dem Zeit-punkt der Eröffnung des neuen Opernhauses zweckmäßig zu überlassen sein,

während es für die bevorstehende Saison angezeigt erscheinen dürfte, den bisherigen Modus in Veranstaltung und Abhaltung der philharmonischen Concerte aufrecht zu erhalten.

Mit dem Ausdruck aufrichtiger Hochachtung und wärmster Theilnahme an dem Bestehen, Gedeihen und Wirken der Gesellschaft hat die Ehre zu unterzeichnen

Der Director des k. k. Hofoperntheaters
Fr. v. Dingelstedt

Wien, den 19. August 1868.

Achtzig Jahre sind verstrichen, seit die Wiener Hofoper in einer glanzvollen Aufführung Carl Goldmarks „Die Königin von Saba" aus der Taufe gehoben hat. Welchen wesentlichen Anteil und Verdienst an dem großartigen Erfolg dieser Uraufführung das Orchester hatte, ist aus dem rührenden Dankesbrief des Komponisten deutlich zu ersehen.

Wien, 14. März 1875.

An die P. T. Mitglieder des k. k. Hofopern-Orchesters, Wien

Es war mir nach der Aufführung meiner Königin von Saba bis jetzt nicht gegönnt, dem Gesamtorchester persönlich das zu sagen was auszusprechen es mich drängt, ihm nämlich herzlichst und innigst zu danken für die Liebe und Hingebung die es meinem schwierigen Werke, in einer Zeit überhäufter Arbeit, anstrengender Proben entgegengebracht. Ich habe es seit langem als einen glücklichen Traum, als eine zu erhoffende, große Freude betrachtet, mein Werk von diesem einzigen, unübertrefflichen Orchester in voller Lebendigkeit zu hören, und dieser schöne Traum — wohl der schönste Lohn jedes Componisten, hat sich auf das Herrlichste erfüllt. Und so sage ich Ihnen denn nochmals Allen, Allen, meinen lieben Freunden und Collegen gerührt herzlichen wärmsten Dank.

Ihr aufrichtigster, dankerfüllter Bewunderer

Carl Goldmark

Es mag wohl nicht allzu viel Komponisten geben, deren Werk über Zeit und Grenzen mit solcher Intensität zu den Menschen spricht, daß die gesamte Welt es als Herzenssache — und nicht nur als Kulturpflicht — empfindet, dem Genius zu huldigen. 1956 wird des 200. Geburtstages von W. A. Mozart in feierlicher Weise gedacht werden und die unvergängliche Musik des Salzburger Meisters wird in allen Städten und Ländern von Nord nach Süd, von West nach Ost aufklingen. Vor 75 Jahren aber war es ein Mann, der eine für damalige Begriffe gigantische Idee zur Wirklichkeit werden ließ.

An die P. T. Mitglieder des k. k. Hofopern-Orchesters.

Die k. k. Hofoper hat das Gedächtnisz an Mozart's Geburtstag in einer Weise begangen, wie eine gleich erhebende Feier bisher noch nicht stattgefunden hat.

Es wurden sieben seiner Opern zur Aufführung gebracht, und der Besuch

der Musikfreunde war ein sprechender Beweis von dem allgemeinen Anklange, welchen diese weihevolle Huldigung des unsterblichen Geistes Mozart's gefunden.

Der wesentliche Antheil von Ihrer Seite an dieser Feier, Ihre künstlerische Leistung und Ihre warme Begeisterung, hat bereits öffentlich wohlverdiente Anerkennung gefunden, allein für die ausdauernde Thätigkeit und ungewöhnliche Anstrengung, welche Sie zum Ruhme des kaiserlichen Institutes entwikkelten, kann vorzugsweise nur mir eine angemessene Erwägung zustehen, und in dieser Richtung halte ich mich verpflichtet, den geschätzten Herren Mitgliedern des Orchesters meinen wärmsten Dank auszusprechen für die musterhafte Mitwirkung, durch welche Sie mein Streben nach einer würdigen Kundgebung unserer Bewunderer Mozart's so nachdrücklichen Ausdruck verliehen haben.

Im Vertrauen auf Ihren jetzt erwiesenen Kunsteifer hoffe ich, dasz wir für den 27. Jänner jeden Jahres eine gleiche Erinnerungsfeier werden gewonnen haben.

Empfangen Sie nochmals meinen wärmsten Dank.

Wien, am 28. Jänner 1880.

Fr. Jauner
Director des k. k. Hofoperntheaters

Dem Staatsopernorchester gleichermaßen wie den Wiener Philharmonikern gehörte während sechzehn Jahren ein Mann als Solocellist an, der in vielfacher Hinsicht zu den bedeutendsten Persönlichkeiten des Musiklebens zählte: Franz Schmidt. Nicht allein ein hervorragender Cellist, Pianist und Lehrer, sondern auch der größte Symphoniker Österreichs seit Anton Bruckner. Seinen philharmonischen Kollegen fühlte er sich zeitlebens besonders verbunden. In seiner, bisher unveröffentlichten Autobiographie heißt es: „Über dem Klang des Orchesters habe ich meine Werke geschrieben." Und als die Wiener Oper seine „Fredigundis" zur Aufführung brachte, dankte Franz Schmidt seinen einstigen Kollegen.

Sehr verehrte Herren,

empfangen Sie den Ausdruck meines tiefgefühlten Dankes für Ihre wundervolle Leistung in der gestrigen Aufführung meiner Fredigundis und für Ihre ausdauernde Aufmerksamkeit, mit der Sie mich in meiner diesmal besonders schwierigen Aufgabe so erfolgreich unterstützten.

Bedeutet es schon an und für sich einen Höhepunkt im Leben eines Künstlers, wenn ihm das Glück beschieden ist, eines seiner Werke von Ihnen zu hören, so kommt für mich noch dazu, daß ich, wenn ich in Ihre Mitte trete, das beglückende Gefühl habe, unter Freunden zu sein.

Lassen Sie mich denn in diesem Hochgefühle jedem einzelnen von Ihnen die Hand drücken und seien Sie herzlichst gegrüßt

von Ihrem sehr ergebenen
Franz Schmidt

Möge diese kleine, hier wiedergebene Reihe von aufschlußreichen Dokumenten über die Beziehung des Staatsopernorchesters zu den Wiener Philharmonikern ein Brief beschließen, dem in zwiefacher Hinsicht besondere Bedeutung zukommt. Das eine Mal, da er die Neueinstudierung der „Daphne" von Richard Strauß im Jahre 1943 betrifft und die Anerkennung, die sie beim Komponisten gefunden hat, das andere Mal, da er von jenem Mann verfaßt wurde, der damals zum ersten Male Direktor der Wiener Staatsoper geworden war und der eben jetzt — zum zweiten Male ihr Direktor — das neue alte Haus am Ring in feierlicher Weise wiedereröffnet.

Wien, am 27. Mai 1943.

Meine sehr verehrten Herren!

Ihre gestrige Orchesterleistung war absolut einmalig. Richard Strauß war in einem Begeisterungszustand, wie ich ihn noch nie gesehen habe. Ich kann seinem Lobeshymnus nur hinzufügen, daß das Dirigieren gestern keine Arbeit, sondern reinstes künstlerisches Vergnügen war. Ich danke Ihnen allen!

In aufrichtiger Verbundenheit

Ihr

Dr. Karl Böhm

ÜBERLIEFERUNG UND NEUGESTALTUNG

Von Wieland Wagner (Bayreuth)

Treue und Wandel, das Bewahrende und das Fortschreitende, sind die Pole alles Lebendigen. In weisem Verstande Tugenden, müssen sie, über sich selbst hinausgesteigert, zwangsläufig zur Erstarrung oder zur Auflösung führen. Ihr Bestand ist unerläßlich, nur das Maß ihrer Wirksamkeit entscheidet über Untergang oder Weiterentwicklung.

Richard Wagners Werk in seiner innersten Fassung duldet keinerlei Wechsel. Wie jedes elementare Kunstwerk ruht es unangreifbar und wertbeständig in sich selbst. Es wird vielleicht einmal nur noch eine großartige Erinnerung sein, niemals jedoch umgedeutet oder umgegossen werden können. Das hat es mit der Ilias, der Göttlichen Komödie, den Dramen Shakespeares gemein. Aber dieses „einmal" liegt noch in weiter Ferne. Bis dahin wird es noch unzählige Male wiedergeboren, d. h. in der Art aller Kunstwerke „in der Zeit" aufgeführt und neu gestaltet werden.

Diese Neugestaltung — und nur sie — unterliegt dem Wandel. Ihm ausweichen zu wollen, hieße die Tugend der Treue zum Laster der Erstarrung machen. Eine solche Erstarrung aber würde es töten. Wer ihr das Wort redet, wird zum Totengräber am Werk.

Der Übergang von Treue zum Wechsel ist unvermeidlich. Es gibt nichts „Ewiges". Was wir unter diesem großen Wort verstehen, ist nur ein Langandauerndes, für uns Menschen nicht mehr zu Übersehendes. So betrachtet, erscheint der Wandel — modern gesprochen — gleichsam nur als Frage des Taktgefühls, nur der Vorschnelle ist im moralischen Sinne des Wortes „untreu".

Bayreuth in seiner Eigenschaft als Hüter und Bewahrer von Richard Wagners Lebenswerk blickt erst auf ein Alter von fünfundsiebzig Jahren zurück. Aber selbst diese knappen drei Vierteljahrhunderte erscheinen uns Heutigen, gemessen an dem Sturmschritt unserer Zeit, von ermüdender Länge. Ihre zwei oder drei Generationen haben schneller gelebt als alle vorangehenden. Haben sie daher das Recht — (und dieses Recht müßte dann geradezu zur Pflicht werden) — diesem Eiltempo Rechnung zu tragen?

Wagners Werk — es ist schon gesagt worden — steht seiner innersten Substanz nach fest. Sein Wesenskern, der es eben zum unsterblichen Kunstwerk macht, bedarf keines Schutzes vor Übergriffen, es kann vom einzelnen abgelehnt, von niemand jedoch „zeitgemäß" gemacht oder — modernisiert werden. Wie aber steht es um seine praktische, mit Händen zu greifende Dar-

stellung? Welche Forderung würde Wagner, wenn er heute zum Festspielhügel hinauffahren könnte, jetzt an sie stellen?

Kein Zweifel: das Genie macht sich die Gegebenheiten und Errungenschaften seiner Zeit rascher zu eigen als der Durchschnittsmensch. Richard Wagner würde sich der neuen Technik mit der gleichen souveränen Meisterschaft zu bedienen wissen, wie er die Sprache des Orchesters in so grandioser Weise erweitert hat. Aber — würde er es auch wollen? Zweifellos müßte er erkennen, daß selbst die Art des rein optischen Sehens, die äußere Methode der „Anschauung" jeder Zeit auf besondere Weise vorbehalten ist, ja, daß sie fast immer wieder neu gelernt werden muß, nicht anders wie die Lautsprache, die sich doch auch langsam aber stetig verschiebt, verändert, zu neuen Wortbildungen führt. (So vermöchte wohl auch Goethe einen van Gogh unmöglich auf die gleiche Weise zu „sehen" wie wir, kein gotischer Baumeister verstünde die Schönheit des Zwingers ohne Übergang.) Aber mehr als das. Eine einzige rein technische Erfindung wie die des elektrischen Lichtes, insonderheit des Scheinwerfers, bedeutet gerade für das Bühnenwesen einen solch revolutionären Umsturz, daß sie Möglichkeiten und Forderungen, damit aber vielleicht sogar auch die Eingebungen des Dramatikers zu verändern geeignet ist. Könnte Wagner an dieser Erkenntnis vorübergehen? Was ihm — selbst noch bei der Aufführung seines „Parsifal" im Jahre 1882 — zur Verfügung stand, war ausschließlich die Gasbeleuchtung. In ihrem mühseligen, wenig wandelbaren aber warmen Schein konnten Eindrücke entstehen, die in der Erinnerung all jener lebendig sind, welche noch von diesem „Wunder" zu erzählen wissen: das geheimnisvolle Halbdunkel, in dem die Farben der herrlich gemalten Hängedekorationen jene magische Illusion erzielen konnten, der Wagners Werk nicht zu entraten vermag. Hier war aus der Not eine Tugend geworden. Die um so viel größere Strahlkraft des elektrischen Lichtes würde die berühmte Wandeldekoration Joukowskys aus dem Mysterium ihres Dämmerlichtes unbarmherzig herausreißen, wir stünden vor nichts als einem Streifen bemalter Leinwand, der uns höchstens mit historischem Interesse erfüllte. Wirklich glaubhaft erschiene uns diese Art der Bühnenbildkunst nicht mehr.

Die Szenengestaltung wird heute nämlich durch die Tatsache des elektrischen Scheinwerfers in genau demselben Maße bestimmt wie früher durch die Malerei. Der ausgeleuchtete Raum ist an Stelle des beleuchteten Bildes getreten. Es wäre vergebliche Liebesmühe, wollte man versuchen, Elemente einer durch die Technik überholten Theaterepoche beizubehalten. Aufgabe der optischen Gestaltung von heute ist es, mit neuen Mitteln jene Stimmung zu erzielen, der das Werk Wagners nie wird entraten können, soll es nicht dadurch ad absurdum geführt werden, daß man einen wesentlichen Teil seiner organischen Einheit unberücksichtigt läßt.

Die stilistischen Mittel, diese Stimmung zu erzielen — Richard Wagner spricht von dem „Wachträumen des nie Erlebten"! — können heute verschieden sein: hierin prägt sich ganz besonders die geistige Wandlung der letzten Jahrzehnte aus. Ein krasses Beispiel dafür gibt die Gegenüberstellung zweier Werke wie

der „Meistersinger" und des „Parsifal". Dort die Forderung nach einem gewissen Naturalismus, wie er sich schon aus der geographischen und historischen Fixierung des Schauplatzes von selbst ergibt — (das deutsche Nürnberg des sechzehnten Jahrhunderts mit lebendigen Menschen aus Fleisch und Blut) —, hier ein mystischer Ausdruck von kaum zu umgrenzenden Seelenzuständen, die im Irrealen wurzeln und nur von der Intuition erfaßt werden können. Beide Werke auf den gleichen Nenner zu bringen, wie dies einer früheren Zeit selbstverständlich erschien, ist für uns nicht nur unmöglich, sondern auch nicht im entferntesten wünschenswert. Diese Kluft ergibt sich aus dem tiefsten Kern ihrer Wesensverschiedenheit und soll — (ja kann und darf) — nicht überbrückt werden.

Wagners Vorschriften für das Bühnenbild sind hervorgegangen aus dem Geschmack seiner Zeit, eine Binsenweisheit, die gleichwohl immer wieder übersehen wird. Bei einer Straßenszene, einer bürgerlichen Wohnstube oder einem Salon böte die Schlußfolgerung keine Schwierigkeit. Wie aber verhält es sich mit einer Götterburg, der Szene auf dem Grund des Rheins oder auf der Höhe des Walkürenfelsens? Hier, wo die freie Phantasie am Werke ist, scheint die historische Verhaftung an die Gegenwart nicht ins Gewicht zu fallen. Dennoch tut sie es auf eine Weise, die allein schon vom geschichtsphilosophischen Standpunkt aus höchst anregend ist. Wagner selbst ist von der Verwirklichung seiner Vorschriften so wenig befriedigt gewesen, daß man fast schon von einer tragischen Enttäuschung sprechen könnte. Wie aufschlußreich sind seine Ausführungen an Ludwig II. vom 17. Mai 1881 aus Wahnfried: „Jeder weiß es besser, und namentlich schöner als ich, der ich eben ein bestimmtes Etwas, eine ganz sichere poetische Wirkung, aber keinen Opern-Theater-Prunk will. Somit Dekorationen, welche immer so entworfen werden, als ob sie ganz für sich allein dastehen sollten, um etwa, wie in einem Panorama, nach Belieben betrachtet zu werden, während ich sie nur als schweigend ermöglichenden Hintergrund und Umgebung einer charakteristischen dramatischen Situation mitwirkend wissen will."

Traditionshüter strengster Observanz klammern sich an alle Kommata in des Meisters dekorativen Andeutungen, als ob von ihnen die Vollendung des Werkes selbst abhinge. Wie aber wichen schon die Jahre 1876 und 1882 unter Wagners persönlicher Leitung von den sakrosankten Vorschriften eigener Hand ab! Der Walkürenfels entsprach seiner Vorschrift ebensowenig wie die groteske Kostümierung der Blumenmädchen, die Rheintöchter trugen sich derart überladen aufgeputzt, daß ihnen auch der modernste Apparat das Schwimmen unmöglich gemacht hätte. Wie mag ihm zu Mute gewesen sein, als aus dem duftigen Regenbogen seiner Phantasie eine schwerfällig wackelnde Holzbrücke geworden war? Und die auf so unzureichende Art sichtbar gewordenen Gestalten seiner Innenschau? Aus dem Dämon Klingsor wurde ein gutbürgerlicher Zauberer, die Urteufelin Kundry trug ein geblümtes Abendkleid mit Cul und Wespentaille, Fafner, der wilde Wurm, sank fast zu einer Scherzgestalt herab, wie sie in verkleinertem Maßstab auf Puppenbühnen Kasperl mit dem Holzhammer zu fällen pflegt.

Soll dies alles immer wieder und ausschließlich auf die Unzulänglichkeit der damaligen Mittel zurückzuführen sein? Von den Figurinen kann dies gewiß nicht gelten. Es beweist vielmehr, daß Wagners Vorschriften mehr innere Visionen als praktische Forderungen darstellen, die sich unter der harten Hand des Zeitgeschmackes und der Not der Realisierung ganz von selbst wandelten, bis aus dem erträumt Vollkommenen das zeitbedingt Mögliche wurde — der hohe Zoll auf jede erhabene Innenschau, sobald sie es unternimmt, sich im Sichtbaren zu materialisieren. Denn auch dies wird immer wieder hartnäckig (wenn nicht mit Absicht) übersehen: der sogenannte „Bayreuther Stil", soweit er das rein Szenische betrifft, hat aus sich selbst heraus weit größere Änderungen erfahren, als seine starren Verfechter wahrhaben wollen. Dem allgemeinen Wandel des Stils unterworfen, war auch jede Bayreuther Neuinszenierung Ausdruck des jeweiligen Zeitgeschmacks; gleichgeblieben ist nur das Bemühen, den Visionen Richard Wagners mit den jeweils zur Verfügung stehenden Mitteln gerecht zu werden. Schon der „Ring" von 1896 unterscheidet sich von jenem von 1876 grundsätzlich. Der „Tannhäuser" 1930 hat mit seinem Vorgänger von 1904 nur die musikalisch-dramatische Schöpfung gemein. Das Jahr 1927 bringt den „Tristan" in modernster Stilisierung, zehn Jahre später ersteht er durchaus naturalistisch aufs Neue. Sogar der „Parsifal", der am längsten einer durchgehenden Neuerung widerstand, erscheint 1934 in Rollers Bühnenbildern auf revolutionäre Weise verjüngt, die wir Heutigen fast schon wieder als konservativ empfinden. Kurz zusammengefaßt: selbst das scheinbar Stetige verändert sein Antlitz auf so leise aber unwiderstehliche Art, daß wir es erst wahrnehmen, wenn es schon gewandelt ist.

Das größte und tiefste Problem jeglicher Inszenierung von Wagners Musikdramen ist aber auch mit dieser Erkenntnis nicht erschöpft. Es liegt weit tiefer in ihrem innersten Kern verborgen: der Musik selbst. Sie, die letzte Trägerin all seiner Visionen, stellt in ihrer Sprache und Ausdruckskraft in höchster Eindringlichkeit schon an und für sich alles dar, was dem Auge in gleicher Vollendung niemals geboten werden kann. Nimmt sie doch gleichsam, wenn man es so ausdrücken will, das optische Bild vorweg. Der Zuschauer wird auch bei der glücklichsten Lösung des Szenischen immer und unweigerlich hinter den Zuhörer zurücktreten. Und so stehen wir auch heute noch nach fünfundsiebzig Jahren einer unwahrscheinlichen Vervollkommnung der Mittel — (allen voran der Lichtgestaltung, die ohne jeden Zweifel das Primat aller Dekorationskünste darstellt) — vor der Erkenntnis, daß die Bühne bestenfalls nur einen schwachen Abglanz dessen zu zeigen vermag, was aus dem mystischen Abgrund des Orchesters sieghaft und keinerlei optischer Verdeutlichung bedürftig unser Ohr erreicht. Daran werden — und sollen! — auch die geistreichsten Theorien und pseudophilosophischen Traktate über die Problematik des Wagnerschen Bühnenbildes, kein Kompetenzstreit der Traditionsfanatiker und der Erneuerer um jeden Preis etwas ändern. Szenen, wie die kosmische Katastrophe der „Götterdämmerung", die Frühlingsnacht in der „Walküre", Brünnhildens Todesverkündigung oder das „Rheingold"-Gewitter — um nur wenige Beispiele zu nennen — können

zu keiner Zeit auch nur annähernd die gleiche bildhafte Eindruckskraft gewinnen, wie ihre musikalische Ausprägung.

So kann der Weg in die Zukunft weder über den fruchtlosen Versuch führen, alle Machtmittel moderner Technik in den Dienst einer kinohaften Realisierung des von Wagner doch nur innerlich Geschauten und Gedachten führen, noch über das kindliche Bemühen, auf frühere „bewährte" Vorbilder zurückzugreifen. Das zur Konvention geronnene Bild vergangener Jahrzehnte mag die alten, getreuen und verdienstvollen Veteranen des abgelaufenen Jahrhunderts noch so beglückend an die gesicherte, in sich selbst gefestigte Epoche ihrer Frühzeit erinnern — für die Generationen diesseits der Quantentheorie und der Atomforschung kann es niemals wieder aufgewertet werden. Für sie müßte es zu einer verhängnisvollen Gefahr werden, Schein und Wesen zu verwechseln und damit das Unverwelkliche an Wagners Werk mit dem Verwelkten zugleich der Vergangenheit zu überantworten. Das aber wäre kein Anfang, sondern ein Ende. Wagners Vermächtnis darf nicht in mißverstandener Werktreue mumifiziert und als museale Sehenswürdigkeit für alle Zukunft aufbewahrt werden. An seiner stets erneuten Lebendigmachung muß sich seine zeitlose Gültigkeit erweisen — nicht stürmisch und übereilt, aber auch nicht zögernder, als es Wagners ewig junger Genius selbst getan hätte.

Das unsichtbare Theater — ein Wunschtraum Richard Wagners:

„Ach, es graut mir vor allem Costüm- und Schminkewesen; wenn ich daran denke, daß diese Gestalten, wie Kundry, nun sollen gemummt werden, fallen mir gleich die ekelhaften Künstlerfeste ein, und nachdem ich das unsichtbare Orchester geschaffen, möchte ich auch das unsichtbare Theater erfinden!"

(Tagebuchaufzeichnungen Cosima Wagners vom 23. September 1878)

DIE OPER ALS WILLE ZUM UNIVERSELLEN

Von Werner Egk (Lochham)

In der Idee der Oper, so wie sie von den Florentinern formuliert worden war, liegt eine ausgewogene Proportion der dramatischen und musikalischen Grundelemente beschlossen, die die Vollkommenheit des Goldenen Schnittes zu erreichen vermag. Ob das einzelne Werk tatsächlich diese Vollkommenheit erreicht oder nicht, ist für die Definition der Gattung belanglos, doch müßte umgekehrt die Definition der Gattung eine entscheidende Rolle bei der Beurteilung des einzelnen Werkes und auch der gesamten Entwicklung des musikalischen Theaters spielen. Je reiner in der Oper jedes der beiden Grundelemente dargestellt ist, je weniger in der neuen Verbindung von ihrem eigentümlichen Wesen verlorengeht, desto glänzender und faszinierender erscheint das Ergebnis.

Es ist vielleicht zweckmäßig, hier eine Bemerkung in bezug auf das Libretto einzufügen. Das Dramatische manifestiert sich in der Oper als dramaturgisches Bauprinzip und bedarf nicht der breiten literarischen Ausformung des Sprechdramas. Ein Libretto ist eine Dichtung, in der die dramatische Konzeption und die sprachliche Formulierung von der Vorstellung des Zusammenwirkens von dramatischer Handlung und Musik bestimmt wird. Die Libretti von Lorenzo da Ponte haben alle Vorzüge, welche der „Salome" von Wilde oder dem „Woyzek" von Büchner als Operntextbuch verständlicherweise fehlen müssen.

Mozarts „Don Giovanni" ist ein unübertreffliches Beispiel für die Vollkommenheit einer Gattung, die weder durch den mangelhaften Bau des Fidelio-Librettos noch durch die Deformation der Musik in den Opern der Spätromantik oder des Verismus widerlegt werden kann. Es ist erstaunlich, daß der Gattungsbegriff bei der Diskussion um das musikalische Theater häufig außer acht gelassen wurde, obgleich seit Jahrzehnten, genauer gesagt: seit dem Fiasko der letzten spätromantischen Opern, ununterbrochen darüber diskutiert wird. Geht man vom Wesen der Oper als Gattung und Form aus, dann erst ordnet sich die verwirrende Fülle der Erscheinungsformen und es wird deutlich, daß die Oper einen wahrhaft königlichen Rang innerhalb aller möglichen Formen des musikalischen Theaters einnimmt.

Was gegen die Oper so häufig und so beharrlich eingewendet wurde, sie sei ein fossiles Überbleibsel längst verrotteter bürgerlicher Konvention, die mit dem gründlichen Zerfall der bürgerlichen Gesellschaft jede Existenzberechtigung verloren habe, trifft nicht den Typus, sondern nur seine spezielle Ausprägung

innerhalb einer Epoche oder besondere gedankliche Inhalte. Was gegen den illustrativen Musikbrei, den schillernden Tonsumpf der ins Bombastische aufgeblähten Opern der Spätromantik gesagt wird, trifft den Jugendstil und die Spätromantik, aber nicht die Oper als Begriff. Die besondere Form der Oper, gegen welche die Opernstürmer der zwanziger Jahre angerannt sind, gibt es nicht mehr. An ihre Stelle traten schon vor zwanzig Jahren Zwischenformen des musikalischen Theaters, welche jedoch die Oper nicht ersetzen konnten, da sie entweder der Musik wie „Oedipus rex" von Strawinsky, oder der Sprache wie „Die Dreigroschenoper" von Brecht, den Vorrang einräumten.

Gemeinsam ist beiden Versuchen, daß sie das Epische dem Dramatischen vorziehen, wenn auch auf ganz entgegengesetzte Art und Weise und zu entgegengesetzten Zwecken. Der „Oedipus" schaltet bewußt die Spannung aus, die sich aus der unmittelbaren Teilnahme des Publikums an der Aktion ergibt. Die Erschütterung durch das Drama wird durch den artistischen Genuß an der Formulierung des Berichtes über das Drama ersetzt. Jede Möglichkeit einer Aktivierung des Publikums im Sinne einer moralischen oder politischen Idee ist schon durch die Verwendung der lateinischen Sprache mit voller Absicht ausgeschaltet. In der „Dreigroschenoper" dagegen dient das Epische zwar ebenfalls der Distanzierung, bedeutet jedoch gleichzeitig ein Synonym für das Sozialkritische oder das Politische. Ähnlich wie in den Moralitäten der Jesuiten, welche neben der großen dramatischen Literatur existierten, ohne sie zu ersetzen, dient die Handlung der Demonstrierung einer Idee, für welche das Publikum über die Bahnen des Intellekts gewonnen werden soll. Das Drama ist durch eine Szenenfolge ersetzt, deren Anordnung der möglichst schlagkräftigen und wirkungsvollen Plakatierung der Grundidee dient. An Stelle der Typen und Charaktere treten Ideenträger, an Stelle der dramatischen Aktion tritt der Vortrag der Sentenz.

Beide Formen, die des „Oedipus" und die der „Dreigroschenoper" sind in sich logisch und berechtigt. Sie haben aber beide nichts mit der Frage der Weiterentwicklung der Oper als Kunstform zu schaffen, da bei Strawinsky die theatralischen Mittel akzidentiell sind, wie bei Brecht die musikalischen. So ist es logisch, daß die „Dreigroschenoper" vor allem in den Schauspielhäusern gegeben wurde und der „Oedipus" so häufig im Konzertsaal.

Im Gefolge der beiden von Brecht und Strawinsky aufgestellten Grundtypen entstand eine Reihe von musikalischen Bühnenwerken, die erkennbar entweder von dem einen oder von dem andern Vorbild abgeleitet waren oder den Versuch machten, die beiden ihrem Wesen nach unvereinbaren Typen zu vermischen. Weit weniger noch als die Vorbilder vermögen natürlich diese Derivate die Oper als Form zu ersetzen oder zu verdrängen.

Ein episches, politisch gefärbtes Theater ohne politische oder moralische Idee ist ebenso unsinnig wie ein artistisches Musiktheater ohne essentielle Musik. Die differenzierteste Klangkulisse, die raffinierteste Klangregie, die Anwendung der schlagkräftigsten musikalischen Primitivformen und die stimmungsförderndste klangliche Illustration genügen nicht, um den Anspruch auf den Rang

eines musikalischen Kunstwerkes zu begründen, ebensowenig wie der durch alle denkbaren Mittel der Wiedergabe gesteigerte theatralische Effekt — sei er schon vom Autor oder erst vom Regisseur eingesetzt — für sich genommen den Anspruch erheben kann, als dramatische Kunst gewertet zu werden.

Die dramatische Form schließt die theatralische Wirkung nicht aus, der theatralische Effekt allein aber hat keine formbildende Kraft. Ebensowenig schließt die musikalische Form den klanglichen und den rhythmischen Effekt aus, der aber, auch wenn er organisiert ist, ebenfalls noch keine Kunstform darstellt. Andererseits läßt die Oper das Vergnügen am Artistischen ebenso zu wie die Aktivierung des Publikums im politischen oder moralischen Sinn. Angefangen von „Figaros Hochzeit" und „Fidelio", von der „Stummen von Portici" und „Don Carlos" gibt es bis in die Gegenwart hinein genügend Beispiele dafür.

Es ist selbstverständlich, daß jede Zeit ihre Ideen zum Ausdruck bringt, und daß sich die Form immer wieder entsprechend den neuen Inhalten modifiziert. Die Definition der Oper als Gattung legt dem schöpferischen Geist keine Fesseln an und ist nur in bezug auf die postulierte Vollkommenheit der Verbindung des Dramatischen mit dem Musikalischen verpflichtend.

Das Zusammenwirken aller Künste rückt manche Opernaufführung in die Nähe einer kultischen Handlung und macht fast jede zu einer Repräsentation der Kunst überhaupt. In diesem tieferen Sinn ist der Gedanke der Repräsentation kein Vorwurf gegen die Gattung, sondern ihre schönste Rechtfertigung und Auszeichnung, zumal in einer Zeit, die weit mehr auf Analyse, Spezialisierung, rationale und rationelle Entmenschlichung aller Bereiche bedacht ist als auf humane Universalität.

Der auf das Universelle gerichtete Gedanke der Verbindung der Künste hat auf dem Weg der Menschheit bedeutende Sinnbilder aufgerichtet, deren Fundamente oft genug tief in mythische Urgründe hinabreichen. Von der ersten Oper „Dafne" und dem ersten „Orfeo" führt eine gerade Linie über Glucks „Orpheus", Mozarts „Zauberflöte" (und, das sei besonders betont, auch über „Don Giovanni" und „Figaro"), Beethovens „Fidelio" über das ganze, dem Universellen verhaftete Werk Wagners, über „Ariadne" oder „Elektra" von Strauß bis zu einer Reihe von Opern der Gegenwart, an deren Titeln schon abzulesen ist, daß der Wille zum Universellen wieder mächtig wird.

DIE OPER VON HEUTE UND MORGEN

von Gian-Carlo Menotti (New York)

Einem Theaterstück vorzuwerfen, es sei zu theatralisch, ist ebenso unsinnig, wie einem Musikstück nachzusagen, es sei zu musikalisch. Es gibt nur eine einzige Art von schlechtem Theater: wenn die Phantasie des Autors außerhalb jenes Illusionsbereiches tritt, den er selbst geschaffen hat ... Solange der Dramatiker aber innerhalb dieses Bereiches wirkt, gibt es kaum einen Vorgang auf der Bühne, der zu gewaltsam oder zu unglaublich erscheint. Ja, man kann die Begabung eines Dramatikers geradezu an seiner Fähigkeit messen, selbst die kühnste und überraschendste Wendung als unvermeidlich erscheinen zu lassen. Was könnte schließlich „theatralischer" sein als der letzte Auftritt des Ödipus, der Tod Hamlets oder der Irrsinn Oswalds in Ibsens „Gespenster"?

Entscheidend ist, daß der Autor hinter diesen scheinbaren Übertreibungen der Handlung jene bedeutungsvolle Symbolik zu erhalten versteht, die das tiefste Wesen der theatralischen Illusion darstellt. Um mit den Worten Goethes zu reden: „Um theatralisch zu sein, muß ein Bühnenwerk symbolisch sein. Das heißt: jede Handlung muß an sich bedeutend sein und auf eine noch wichtigere hinzielen."

Die modernen Dramatiker sind viel zu zurückhaltend im Theatralischen, und eine solche Zurückhaltung ist tödlich für einen Opernkomponisten. Die Musik verstärkt Gefühle so rasch, daß sie ohne eine theatralische Situation, die sie trägt, durch die Kontrastwirkung geradezu lächerlich wirkt. Nichts auf der Bühne ist so erregend wie die erstaunliche Schnelligkeit, mit der Musik eine Situation ausdrücken oder eine Stimmung beschreiben kann. Während auf der Sprechbühne oft viele Worte notwendig sind, um einen einzigen Effekt zu erzielen, kann in der Oper ein einziger Hornton dem Zuhörer etwas veranschaulichen. Gerade diese Macht der Musik, Gefühle viel schneller als Worte auszudrücken, ist die Ursache dafür, daß Libretti, für sich allein gelesen, geradezu plump und keineswegs überzeugend wirken.

In allen Kulturen haben die Völker ihre Dramen zuerst gesungen. Ich bin überzeugt, daß die Sprechbühne ein Abkömmling dieser frühen Musikdramen ist und nicht umgekehrt. Die Notwendigkeit, eine dramatische Handlung durch Musik zu begleiten, ist auch heute noch so groß, daß in der heute populärsten dramatischen Form, im Film, untermalende Musik dazu verwendet wird, selbst die banalsten und realistischesten Situationen zu unterstreichen.

Es ist ungerecht, der Oper vorzuwerfen, sie sei eine altmodische und schwer-

fällige Bühnenform. Die Beispiele, die dafür vorgebracht werden, gehören hauptsächlich dem Opernschaffen des 19. Jahrhunderts an. Wenn man übrigens bedenkt, wieviel Zeit seither vergangen ist, dann ist es recht erstaunlich, wieviel Leben in diesen alten Werken noch steckt. Wieviel Sprechstücke jener Tage haben die Zeit ebensogut überstanden? Würden nicht die meisten unter uns lieber eine Verdi-Oper hören als ein Schauspiel von Viktor Hugo ansehen? Ich glaube, ich kann sogar die Prophezeiung wagen, daß viele der sogenannten „großen Werke" unter den Sprechstücken unseres Jahrhunderts vergessen sein werden, wenn die gute alte „Traviata" immer noch über die Bretter geht.

Es gibt kein Libretto, das an sich gut oder schlecht ist. Ein gutes Libretto ist einfach dasjenige, das einen Komponisten dazu inspiriert, gute Musik zu schreiben. „Götterdämmerung" wäre ein elendes Libretto für Puccini gewesen, und ich kann mir nichts Fürchterlicheres vorstellen, als Wagner von dem Entschluß besessen, „Madame Butterfly" zu vertonen.

Viele Leute glauben, daß nur fremdländische Themen aus der Vergangenheit für eine Oper geeignet sind. Das ist jedoch nichts als ein romantisches Erbe aus dem vorigen Jahrhundert. Da sich die modernen Dramatiker bewogen gefühlt haben, das Leben der Gegenwart zu untersuchen und zu interpretieren, liegt kein Grund vor, warum nicht auch der Komponist dasselbe tun sollte. Damit ist noch nicht gesagt, daß die moderne Oper unbedingt ein zeitgenössisches Thema behandeln muß. So wie Lorca, Eliot oder Dylan Thomas sich durch mannigfache Quellen, wie Brauchtum, Geschichte oder Zeitungsschlagzeilen inspirieren ließen, sollte sich auch der Komponist die gleiche Freiheit erlauben.

Wenn man unter „realistisch" eine getreue Wiedergabe des Lebens versteht — welche Kunstform kann dann wirklich realistisch genannt werden? Ich halte die photographisch getreue Wiedergabe für das genaue Gegenteil von Kunst. Es ist merkwürdig, daß die meisten Menschen, sobald sie einmal die allgemein anerkannten Grenzen einer Kunstform akzeptiert haben, sich gar nicht mehr des mangelnden Realismus dieser Form bewußt werden. Man hat mich wieder und wieder gefragt, warum Personen singen statt zu sprechen. Warum tanzen sie dann aber statt zu sprechen? Warum sprechen sie bei Shakespeare in fünfhebigen Jamben statt in gewöhnlicher Rede?

Selbst der Film, der im allgemeinen als Inbegriff realistischer Kunstform gilt, hat seinen Zuschauern die unrealistischesten Regeln aufgezwungen, ohne daß sie sich dessen bewußt werden. Riesige Gesichter, fünfzigfach überlebensgroß, leuchten uns entgegen, ohne daß wir uns im mindesten darüber wundern. Monsterorchester, die offenbar hinter dem Sofa versteckt sind, lassen süßliche Melodien erklingen, während Van Johnson Jennifer Jones im Wohnzimmer küßt — und im Bruchteil eines Augenblicks begeben wir uns in aller Selbstverständlichkeit von Mamas Küche auf den Gipfel des Mount Everest.

Man mag fragen, warum die Oper, wenn sie schon eine gültige und lebensvolle Form ist, nicht weit mehr zeitgenössische Beiträge zum Theater hervorgebracht hat. Die meisten modernen Komponisten schieben ihre Mißerfolge auf die Libretti, aber ich fürchte, daß die Schuld weit eher bei der Musik liegt.

Denn schließlich ist die Oper vor allem Musik, und die verklärende und erhebende Macht der Musik hat schon zahlreiche Beispiele dafür geliefert, daß selbst aus recht holprigen Texten meisterhafte Opern entstehen konnten. Wir haben hingegen kein einziges Beispiel einer erfolgreichen Oper, deren Hauptstärke im Text liegt.

Man hat mir oft vorgeworfen, ich schriebe gute Libretti und mittelmäßige Musik, aber ich bin der festen Überzeugung, daß meine Libretti nur durch meine Musik lebendig werden und Leuchtkraft gewinnen. Man möge meine Textbücher daraufhin durchlesen und man wird die Richtigkeit meiner Behauptungen einsehen. Meine Opern mögen gut oder schlecht sein, aber wenn ihre Libretti bei der Aufführung lebendig und kraftvoll erscheinen, dann muß die Musik dieses Verdienst teilen. Einer der Gründe für den Mißerfolg vieler zeitgenössischer Opern liegt darin, daß die Musik dieser Opern nicht unmittelbar wirkt. Bühnenmusik muß jedoch im genau gleichen Moment mit der Handlung ihre Wirkung erzielen und gefühlsmäßig berühren. Sie kann nicht darauf warten, nach Schluß der Vorstellung verstanden zu werden. Mozart hat das genau gewußt, und daher besteht ein merklicher Unterschied in der Unmittelbarkeit der Wirkung bei seinen symphonischen und kammermusikalischen Werken auf der einen Seite und seinen Opern auf der anderen. Viele zeitgenössische Komponisten scheinen Klarheit und Unmittelbarkeit zu fürchten, vielleicht weil sie fürchten, banal zu wirken.

Zur Theatergeschichte Europas:

GLUCK IN WIEN UND PARIS

Von Alois Nagler (Yale University, New Haven, USA.)

Als Gluck im Dezember 1752 seinen Wohnsitz nach Wien verlegte und als Dirigent und Komponist den Musikakademien des Prinzen Joseph Friedrich von Hildburghausen festlichen Glanz gab, waren Metastasio und die Tesi-Tramontani die ersten, mit denen er sich zur Aufführung eines Bühnenwerkes verband. Auf seinem Sommersitz Schloßhof hatte der Prinz das kaiserliche Paar zu Gast, und Gluck komponierte für dieses Fest seine komische Oper „Le Cinesi". Der Text stammte von Metastasio und hatte schon 1735 in der Vertonung Reutters bei einer Privatvorstellung am Kaiserhof Verwendung gefunden. Für die Schloßhof-Aufführung hatte Metastasio eine männliche Rolle zu den ursprünglichen drei Frauenrollen hinzugefügt. Da der Prinz den Tenoristen Joseph Fribert in seinen Diensten hatte, ist anzunehmen, daß entweder der Prinz oder Gluck dem Librettisten die Einführung einer Männerrolle nahe gelegt hat.

Die Aufführung der „Chinesinnen" fand am 24. September 1754 statt. Wie aus einem Schreiben an Farinelli hervorgeht, hat sich Metastasio vom Prinzen überreden lassen, am Fest in Schloßhof teilzunehmen[1]), obwohl er sich diesmal um die Einstudierung seines Werkes nicht zu kümmern hatte. Regie führte die Tesi, die auch die Lisinga sang. Dittersdorf war entzückt von den schauspielerischen Leistungen, die die Tesi aus den Mitwirkenden herausholte. Als Dittersdorf 1755 der öffentlichen Aufführung der „Cinesi" im Theater nächst der Burg beiwohnte, fand er die schauspielerische Ausarbeitung weit schwächer als sie im Vorjahre in Schloßhof gewesen war: „Überdies fielen die Akteurs — nicht als Sänger, denn es sangen die großen Gabrieli und andere von gleichen Verdiensten dabei —, sondern im Agieren sehr gegen die unsrigen ab. Die Tesi hatte sie nicht wie diese gebildet[2])."

Die Dekoration für die Schloßhof-Aufführung stammte von Giovanni Maria Quaglio. Schmid behauptet zwar[3]), daß Dittersdorf irrtümlich Quaglio in diesem Zusammenhang als Bühnenbildner bezeichnet habe und daß Angelo Pompeati für die Schloßhof-Dekoration verantwortlich gewesen sei. Pompeati war jeden-

---

[1]) Burney, Memoirs, II, 126 (Brief an Farinelli vom 7. IX. 1754).

[2]) K. von Dittersdorf, Lebensbeschreibung (Leipzig 1940), 67. Wir erfahren übrigens von Burney (The Present State of Music in Germany . . ., I, 319—20), daß die Tesi, nachdem sie sich von der Bühne zurückgezogen hatte, sich der gesanglichen und schauspielerischen Ausbildung der Teuber und De Amici widmete.

[3]) A. Schmid, Christoph Willibald Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken (Leipzig 1854), 59.

falls kein Dekorateur, sondern Tänzer und Ballettmeister. Als er älter wurde, besorgte er die Tanzarrangements für Schloßhof. Wir haben keinen Grund, an der Angabe Dittersdorfs zu zweifeln[4]). Wir besitzen nur wenige Beschreibungen des österreichischen Dekorationswesens der Rokokozeit, so daß Dittersdorfs Erinnerung an das Bühnenbild der „Cinesi" um so wertvoller ist: „Die Dekoration von Quaglio war völlig im chinesischen Geschmack und transparent. Lackierer, Bildhauer und Vergolder hatten sie reichlich mit alledem, was ihre Kunst vermochte, ausgestattet. Aber was der Dekoration den größten Glanz gab, waren prismatische gläserne Stäbe, die in böhmischen Glashütten geschliffen worden waren und genau ineinandergepaßt in die leergelassenen Flecke gesetzt wurden, die sonst buntfarbig mit Öl getränkt werden. Es ist unbeschreiblich, welchen prächtigen, höchst überraschenden Anblick diese von unzähligen Lichtern erleuchteten Prismen, die schon im bloßen Licht- und Sonnenschein eine große Wirkung tun, auf das Auge hervorbrachten. Man stelle sich den Spiegelglanz der azurfarb lackierten regenbogenartigen Farben, die so viele hundert Prismata mannigfaltig, gleich Brillanten vom ersten Wasser, spielten, vor, und die stärkste Einbildungskraft wird hinter diesem Zauber zurückbleiben müssen[5])."

1754 übernahm Graf Giacomo Durazzo die Leitung der Wiener Hoftheater. Im selben Jahre wurde Gluck als Hofkapellmeister engagiert. Wir besitzen keine näheren Nachrichten über die Inszenierungen der verschiedenen Gluckschen Nebenwerke, die der Schöpfung des „Orfeo" vorangingen. Es wäre interessant zu wissen, wie weit Durazzo in seiner Chorregie gegangen ist, als er am 8. Dezember 1755 Glucks tragischen Einakter „L'Innocenza giustificata" im Hoftheater zur Uraufführung brachte. Durazzo als Verfasser der Fabel und Rezitative (nur die Arientexte waren verschiedenen Opern Metastasios entnommen) sowie als Direktor des Hoftheaters mochte versucht haben, die Chöre zur schauspielerischen Mitwirkung anzufeuern. Wir wissen nichts über die Regie der komischen Opern, deren Librettisten Franzosen waren, die sich nicht in Wien aufhielten. Selbst wenn wir annehmen dürfen, daß Gluck sich auch um die bühnenmäßige Verwirklichung kümmerte, so wird doch Durazzo den Hauptanteil an der Inszenierung getragen haben, zumal er diese komischen Opern mit Hilfe Favarts aus Paris importiert hatte. Jedenfalls arbeitet Gluck nun für eine Weile nicht mit Kastraten und Primadonnen, sondern mit französischen Sängern und Sängerinnen, die auch tänzerische Ausbildung genossen hatten und darum schauspielerisch weit gelockerter waren als die Italiener.

Anläßlich der Vermählung des Erzherzogs Joseph mit Isabella von Bourbon (8. bis 10. Oktober 1760) schrieb Gluck seine „Tetide" (nach einem Text von Migliavacca). Wiederum haben wir die seltene Gelegenheit, etwas von der Bühnenausstattung der Aufführung im Redoutensaal zu erfahren: „Die Szene

---

[4]) Quaglios Wiener Tätigkeit läßt sich bis 1751 zurückverfolgen; in diesem Jahr schuf er die Dekoration für Bonnos „Il ré pastore", vgl. Haas, Gluck und Durazzo (Wien 1925), 8.

[5]) Dittersdorf, Lebensbeschreibung, 65—66.

stellte die Burg der Göttin dar. Der ganze, über einer leuchtenden Klippe sich erhebende Bau schien, samt seinen Bögen und den sie stützenden Säulen, aus gefrorenem Meerwasser zusammengesetzt, und weit eher ein launiger Einfall der erfindungsreichen Natur, als ein Erzeugniß der bildenden Kunst zu seyn. Alghen schlängelten sich um die Säulen, Korallen schossen in Ästen hervor und überall erglänzten Muscheln, gleich Edelsteinen, nebst noch vielen anderen Schätzen des Oceans. In den Zwischenräumen, die das wunderliche Gebäude unterbrachen, lagerten Nereiden, Tritonen und verschiedene Halbgötter des Meeres; andere saßen auf kleinen, mit grünem Moose bedeckten und mit Meerpflanzen bekleideten Klippen und noch andere wandelten in den Wellen umher, welche die Burg rings umflossen. In größeren und ungleichen Entfernungen sah man die Urnen der Flüsse, die dem Meere ihren gewohnten Tribut zollten. Inmitten der Klippen saß die Göttin Thetis auf ihrem Throne, umgeben von verschiedenen, in den mannigfaltigsten Stellungen gruppierten Nymphen und anderen Gottheiten des Meeres[6])." Der Bühnenbildner ist nicht genannt. Die statisch-kantatenhafte Angelegenheit, in der die Gabrieli die gewagtesten Koloraturen sang, läßt in keiner Weise vermuten, daß wir nur zwei Jahre von dem dynamisch-dramatische „Orfeo" entfernt sind.

Wir kommen dem „Orfeo" wesentlich näher mit Glucks nächstem Werk. Am 17. Oktober 1761 wurde die von Domenico Maria Gasparo Angiolini (1731—1803)[7]) entworfene tragische Ballett-Pantomime „Le festin de pierre" mit Glucks Musik im Burgtheater aufgeführt. Die Gesamtleitung lag in den Händen Durazzos. Die Dekorationen stammten von Quaglio. Damit sehen wir zum erstenmal drei Männer am Werk, mit deren Hilfe ein Jahr später Gluck seine Reformoper in Szene setzen wird. Noch ist Raniero Calzabigi nicht offiziell im Bunde. Aber der künftige Librettist des „Orfeo" lebt seit Februar 1761 in Wien, und Gluck hatte bereits den Gedankenaustausch begonnen. Übrigens hat sich Calzabigi in einem Brief an Alfieri als Verfasser der französischen Programmschrift bezeichnet[8]), die Angiolini unter seinem Namen gelegentlich der Aufführung des Don-Juan-Ballettes veröffentlicht hat, womit denn auch Calzabigis Mitarbeit an der tragischen Ballett-Pantomime sichergestellt ist.

Für Wien war die Idee der ernsten Pantomime nicht neu. Angiolinis Lehrmeister, Franz Hilverding van Weven (1710—1768) hatte diese Kunstform schon in den vierziger und fünfziger Jahren in Wien gepflegt[9]). Arteaga, der nicht

[6]) Schmid, Gluck, 80—81. Schmid verrät uns seine Quelle zwar nicht, aber er scheint einem zuverlässigen Berichterstatter zu folgen.

[7]) R. Haas, Der Wiener Bühnentanz von 1740 bis 1767 im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1937 (Leipzig 1938), 82 und 93 hat die Daten Angiolinis mit Hilfe von Walter Toscaninis Archivforschung festgelegt.

[8]) R. Haas, Die Wiener Ballet-Pantomime im 18. Jahrhundert und Glucks Don Juan, in Studien zur Musikwissenschaft, Heft X (Wien 1923), 17—18. Vgl. auch Ghino Lazzeri, La vita e l'opera letteraria di Raniero Calzabigi (Città di Castello 1907), 213.

[9]) Hilverding ist schon 1737 als Hoftänzer in Wien nachzuweisen. 1744 hat er die Tänze für Hasses „Ipermestra" entworfen, als das große Opernhaus zum letztenmal benutzt wurde. Vgl. Oskar Teuber, Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Begründung (Wien 1896), 37, Fußnote 1 und Haas, Der Wiener Bühnentanz, 78.

weiß, ob er Hilverdings Tätigkeit nach Dresden oder Wien verlegen soll, erwähnt von Hilverdings Pantomimen einen „Britannicus" (nach Racine), einen „Idomeneus" (nach Crebillon) und eine „Alzire" (nach Voltaire)[10]). Haas hat die Titel von anderen Wiener Balletten Hilverdings festgestellt[11]). Unter den von Haas gesammelten Themen finden sich nur zwei ernste Stoffe, eine Orpheus-und-Euridice- und eine Ulisses-Circe-Pantomime. Im übrigen weisen Hilverdings Ballettitel auf anakreontische Themen hin. Aber selbst in diesen ausgesprochenen Rokokoballetten wurde eine Geschichte mit rein tänzerischen Ausdrucksmitteln erzählt, handelte es sich also um ballets d'action, die zeitlich mit Noverres anakreontischen Pantomimen in Marseille und Lyon parallel laufen. Die Zeitgenossen priesen Hilverding, weil er nicht nur die Choreographie beherrschte, sondern auch in den Schönen Künsten bewandert war[12]). Danach hätte Hilverding einen großen Teil der Forderungen erfüllt, die Noverre in seinen Tanz-Briefen an die Bildung eines Ballettmeisters stellte. J. H. F. Müller schrieb über Hilverding: „Diesem rechtschaffenen Manne, dessen Nahmen in Frankreich und Rußland eben so rühmlich genannt wird, verdanket das Ballett eigentlich, so wie auch Sulzer anführt, seine Vervollkommnung und seinen wahren Endzweck[13])."

Als Hilverding im November 1758 einem Ruf nach St. Petersburg folgte, übernahm sein Schüler Gasparo Angiolini die Choreographie im Burgtheater[14]). Ein gebürtiger Florentiner, war Angiolini über Venedig, Innsbruck und Turin nach Wien gekommen, erst als gastierender Tänzer, dann als ständiges Mitglied des Hoftheaters[15]). 1759 wurde er zum Ballettmeister befördert und begann zunächst mit Rokokoballetten. „Le festin de pierre" war sein erster Versuch mit einem tragischen Thema.

Im Vorwort zur Perioche seines Don-Juan-Ballettes[16]) erwähnt Angiolini der tragischen Ballette Hilverdings: ihnen gelte es als Mustern zu folgen. Angiolini erweist sich vertraut mit den Ideen des Lukian, Dubos, Cahusac und Noverre, obgleich er diese beiden nicht erwähnt. Die folgenden Stoßseufzer könnten sich der Noverreschen Brust entrungen haben: „Des spectateurs froids & tranquilles ont admirés nos pas, not attitudes, nos mouvemens, notre cadence, notre à plomb, avec la même indifférence qu'on admire des yeux, des bouches, des nez,

---

[10]) Stefano Arteaga, Le rivoluzioni del teatro musicale italiano (Venedig 1785), III, 203.

[11]) Aus dem „Wiener Diarium" und dem „Répertoire des théâtres de la ville de Vienne"; vgl. Haas, Wiener Ballett-Pantomime, 8.

[12]) Haas, Gluck und Durazzo, 21.

[13]) Johann Heinrich Friedrich Müllers Abschied von der k. k. Hof- und National-Schaubühne (Wien 1802), 55 f.

[14]) Am Kärntnertor-Theater wurden die Ballette von Bernardi einstudiert, der früher mit Hilverding zusammengearbeitet hatte. Andere Mitarbeiter Hilverdings waren Anton Pitrot und Joseph Salomone gewesen.

[15]) Seine Partnerin war Madame Geoffroy Bodin. Mme. Angiolini (Maria Theresia Fogliazzi) hatte in Wien das Tanzen aufgegeben und sich dem Mutterberuf gewidmet.

[16]) „Le festin de pierre. Ballet pantomime, composé par Mr. Angiolini." 1761. Haas hat das französische Original und eine deutsche Übersetzung in seiner Studie zur Wiener Ballett-Pantomime veröffentlicht.

des mains artistement craionés. Qu'il y a loin de là à l'assemblage d'un beau portrait vivant du Titian, or de Van Dyck[17])." Was Angiolini vorschwebte. war eine Renaissance der römischen Ballet=Pantomime, wie sie Lukian beschrieben hatte. Angiolini scheint erwartet zu haben, daß die Wiener Einwände gegen das traurige Sujet erheben würden, denn er wirft die Frage auf, ob es dem Choreographen verboten sein solle zu rühren, wenn es der deklamierten Tragödie gestattet sei, ihren Hörern ans Herz zu greifen: „La terreur nous fait plaisir aux Tragédies, nous y pleurons avec une espèce de sensibilité douce qui nous charme. Si nous pouvons exciter tous les passions par un jeu muet pourquoi nous seroit=il interdit de le tenter? Si le Public ne veut pas se priver des plus grandes beautés de notre Art, il doit s'accoutumer à s'attendrir & à pleurer à nos Ballets[18])." Gluck hatte Angiolini im Auge, als er die Chöre seiner Reform=oper schrieb.

Die Quellen über die Erstaufführung von Glucks „Orfeo ed Euridice" fließen nicht allzu reichlich. Die Premiere fand am 5. Oktober 1762 im Theater nächst der Hofburg statt. Gluck war am Dirigentenplatz, Calzabigi führte Regie, Angiolini trug die Verantwortung für die Ballette. Insgesamt sollen 29 Proben stattgefunden haben[19]). Die Bühnenbilder stammten von Quaglio. Den Orfeo sang der Altist Gaetano Guadagni, Marianne Bianchi sang die Euridice. In der ersten Rezension über den „ Orfeo" werden alle an der Aufführung Beteiligten gelobt. Der Berichterstatter stellte allerdings fest, daß die Bühnenbilder Quaglios in der Ausführung hinter den Entwürfen zurückblieben: „Die Erfindung der Höhle, durch welche Orpheus seine Euridice der Oberwelt zuführet, ist zwar schöne; wir können uns aber doch nicht bereden, daß der Pinsel des Mahlers die wahre Absicht des Erfinders erreichet habe; ein gleiches sollte man beynahe auch von dem Tempel der Liebe gedenken[20])." Die Dekoration der Elysäischen Gefilde zeigte Quaglio als erfindungsreichen Künstler: „Bey so geordneter Bühne konnte man auch ohne von dem Inhalte der Vorstellung unterrichtet zu seyn, durchaus nicht anders als einen Auftritt von den beglückten Schatten verblichener Helden erwarten." So urteilte das „Diarium". Aus Zinzendorfs Tagebuch[21]) entnehmen wir jedoch, daß gerade Quaglios Elysium beanstandet wurde. Vor allem wurde der Umstand getadelt, daß „les fleurs, les arbres, les plantes ne sont pas de la verdure naissant mais de la couleur de feuille=morte." Das Bühnenbild wurde aber auch verteidigt, indem man darauf hinwies, daß Vergil von den elysäischen Feldern sagte, sie hätten einen Glanz, der das Auge blendet: dieses Augenblendende hatte man durch die Farbe vergilbter Blätter zum Ausdruck bringen

---

[17]) Haas, Die Wiener Ballett=Pantomime, 14.

[18]) Ebd. 13 f.

[19]) Nach dem Bericht eines sächsischen Diplomaten in München, zitiert von Moritz Fürstenau, Glucks Orpheus in München 1773, in Monatshefte für Musik=Geschichte, IV (1872), 218—24.

[20]) Wiener Diarium, 13. Oktober 1762. Quaglio mag die Dekorationen nicht selbst gemalt haben. Gabriel Duclos war zu der Zeit der offizielle Theatermaler des Burgtheaters.

[21]) Zitiert von Haas, Gluck und Durazzo, 62.

wollen. Es fanden sich auch Nörgler am Kostüm Euridices, das sich von dem der übrigen seligen Schatten abhob[22]). Dieser Einwand steht auf rationalistischer Grundlage und ist vom Standpunkt des Dramas und der Bühne aus unberechtigt. Euridice, die einem besonderen Schicksal entgegen geht und ihre eigene melodische Linie hat, muß sich auch im Kostüm von den seligen Geistern unterscheiden, die kein Sonderschicksal haben und sich darum chorisch bewegen und dementsprechend einheitlich kostümiert werden müssen.

Angiolinis Tänze, darunter die Trauerpantomime und der Furientanz, fanden beim ersten Kritiker des „Orfeo" Anerkennung. Leider läßt sich aus der Trockenheit der kritischen Aussage nichts über die choreographische Gestaltung entnehmen: „Hr. Casp. Angiolini hat die ihm eigene Geschicklichkeit in Ausarbeitung der Tänze dadurch auf das neue bewähret, daß er dieselben mit den Chören und mit der Fabel selbst auf eine solche Art verbunden, welche der Vorstellung ein nicht minder prächtiges als lehrreiches Ansehen giebt[23])."

Heinrich Ludwig Freiherr von Nicolai verrät uns den Namen des Regisseurs, indem er zugleich den Gesamteindruck des Premierenabends festhält: „Calzabigi, der Dichter, leitete das Spiel der Akteurs. Angiolini, ein Zögling Hilferdings, die Ballete, und Guadagni, der erste Sänger, hatte Gefühl, Sinn und Lenksamkeit, drey seltene Gaben bey italienischen Virtuosen. Auf vielen Theatern habe ich hernach die nähmliche Oper wieder aufführen sehen. Aber, Himmel! welch ein Abstand von dieser ihrer ersten Vorstellung! Mit innigem Vergnügen hatte ich bemerkt, wie, das ganze Stück hindurch, alle Mitarbeiter in der schönsten Eintracht, den Blick immer nach dem nähmlichen Ziele gerichtet, einander in die Hände gearbeitet hatten ... Der bescheidene Sänger hatte sich keinen Zusatz, keine Ferma erlaubt, alles nur in dem Sinne des Meisters auf das getreueste vorgetragen; der Balletmeister hatte seine Tänzer nur auf Pantomime, auf Grazie und Ausdruck eingeschränkt[24])."

Quaglio arbeitete noch einmal für Gluck gelegentlich der Aufführung des „Telemacho" (1765)[25]). Angiolini besorgte noch die Ballette für die Wiener Aufführung von Glucks „Ezio" (1764) und zu „La rencontre imprevue" (7. Januar 1764)[26]). Wir haben keine Einzelheiten über die Aufführung dieser Gluckschen Nebenwerke. 1765 (31. Januar) machte Angiolini mit seiner Pantomime „Semiramis" (Musik von Gluck) den zweiten Versuch auf dem Gebiet der tragischen Pantomime[27]). Am 19. Mai 1765 brachte er noch eine „Iphigenie" heraus[28]). Dann wurden die Theater nach dem Tode des Kaisers Franz vorübergehend geschlossen. Angiolini ging nach Rußland. Sein Nachfolger am Burg-

---

[22]) Auch dafür ist Zinzendorfs Tagebuch unsere Quelle.
[23]) Wiener Diarium, 13. Oktober 1762.
[24]) Adolf Bäuerle, Taschenbuch für die deutsche Schaubühne auf das Jahr 1817 (Wien), 249—50.
[25]) Haas, Gluck und Durazzo, 181.
[26]) Ebd. 123.
[27]) Die Wiener fanden das Ballett „gar zu pathetisch und traurig". Vgl. Haas, Der Wiener Bühnentanz, 86.
[28]) Erwähnt von Khevenhüller; vgl. Haas, Gluck und Durazzo, 125.

theater wurde Noverre (Herbst 1767), der den Reigen seiner Wiener Triumphe mit „L'Apothéose d'Hercule" eröffnete[29]).

Bald nach seinem Eintreffen in Wien hatte Noverre Gelegenheit zur Zusammenarbeit mit Gluck, der gerade seine „Alceste" einstudierte. Die Dekorationen besorgten die Galliari Brüder[30]), also wohl Giovanni-Antonio und Fabrizio. Antonia Bernasconi sang die Titelrolle, Giuseppe Tibaldi den Admeto. Das „Wiener Diarium"[31]) nannte die Oper ein Meisterwerk, gab aber im übrigen nur Phrasen über die Leistungen Glucks und Calzabigis. Der alte Khevenhüller fand die Oper „über die Maßen pathétique und lugubre"[32]). Joseph von Sonnenfels war der einzige Kritiker, der mit größtem Verständnis für die Neuerungen des Librettisten und Komponisten das Werk analysierte und es als eine große Leistung des Menschengeistes erkannte. Dank seiner ausführlichen Kritik in den „Briefen über die wienerische Schaubühne"[33]) wissen wir Einzelheiten über die Uraufführung am 16. Dezember 1767.

Sonnenfels war überrascht, daß nicht nur Sänger und Sängerinnen auf der Bühne standen, sondern Schauspieler und Schauspielerinnen. Tibaldi, den Sonnenfels als den „frostigsten Sänger von der Welt" gekannt hatte, spielte mit warmem Gefühl, zumal in der Szene, in der er Alceste das Geständnis ihres großen Gelübdes entriß: „Sein Gesicht begleitet und unterstützt die Geberde, und ich habe ihn sogar einzelne Züge eines stummen Spiels anbringen gesehen, welche Richtigkeit der Empfindung oder Einsicht an ihm bewiesen[34])". Auch die Bernasconi war eine Überraschung. Sie kam von der Opera buffa, und die Alceste war ihre erste tragische Rolle, der sie nichts schuldig blieb. „Sie ist außer der Schaubühne beynahe klein, aber auf den Brettern weiß sie sich eine Größe zu geben, die sie ansehnlich machet, und unterscheidet. Ihr untadelhafter Wuchs kömmt ihr dabey vortheilhaft zu statten, und steht ihr bey ihren Stellungen bey, die alle richtig und edel gezeichnet sind[35])." Wiederum war es vor allem die schauspielerische Leistung, von der Sonnenfels beeindruckt wurde: „Ihre Geberde folget nur den Bewegungen des Herzens, und ihr Herz führet sie beständig auf den angemessensten, und nicht selten auf den feinsten Ausdruck". Sonnenfels erwähnt eine Ausdrucksvariante, die die Sängerin bei der dritten Aufführung zum erstenmal verwendete. In der F-Dur Arie am Ende des zweiten Aktes wird Alceste bei dem Gedanken an die bevorstehende Trennung

[29]) Gaetano Vestris tanzte die Hauptrolle (Teuber, 115). Die Dekorationen waren von Pietro Rizzini und Gabriel Duclos (Haas, Gluck und Durazzo, 181). Die weiteren Ballette Noverres waren „Agamemnon vengé", „Les Horaces", „Iphigénie en Tauride", „Theseus", „Roger et Bradamante", „Adèle de Ponthieu", und „Alexandre et Campaspe".

[30]) Im Textbuch heißt es: Inventori delle scene i Sig. fratelli Galliari, was sich nur auf die Brüder Giovanni-Antonio (1718—1783) und Fabrizio (1709—1790) beziehen kann.

[31]) Teuber, 132, Fußnote 1.

[32]) Ebd. 131.

[33]) J. von Sonnenfels, Briefe über die Wienerische Schaubühne. Wiener Neudrucke No. VII (Wien 1884), Vierter Brief vom 15. I. 1768.

[34]) Ebd. 23.

[35]) Ebd. 25.

von ihren Kindern von heftigem Schmerz durchwühlt: „Das erste und zweyte Mal machte sie bey dem Worte ‚trennen' die Bewegung der gewaltsamen Entfernung. Es war eine der malenden Geberden ... Das dritte Mal, ohne Zweifel, da ihre Einbildung von der bevorstehenden schmerzlichen Trennung lebhafter gerühret, und ihre Empfindung heftiger angegriffen war, schloß sie ihren wilden, gefühlvollen Blick auf Aspasien, ließ ihn eine Weile unbeweglich an ihr hangen; dann aber, als der Begriff der Trennung nahte, warf sie sich dem Kinde plötzlich an den Hals, umschlang es mit beiden Armen, gleich als wäre der Augenblick der Trennung wirklich vorhanden ... Nichts ist wahrhafter als dieser Ausdruck[36])."

Für Sonnenfels waren die Ritornelle der Prüfstein für die schauspielerische Begabung der Sänger, die nur zu häufig bei diesen musikalischen Zwischenspielen aus ihrer Rolle fielen: „Gemeiniglich ... sind die Sängerinnen, sobald ihre Arie vorüber ist, ganz nicht mehr in der Scene: ihre Augen jagen entweder nach neuem Raube, oder besprechen sich mit denen, welche bereits in ihrem Netze sind ... Dieser Vorwurf kann Alcesten nicht gemacht werden: sie ist immer, auch wann sie schweiget, auf der Schaubühne gegenwärtig, und unterstützet durch ein wohlpassendes, stummes Spiel, den Gang und die Hitze der Handlung; sie ist das ganze Stück durch immer die leidende, die von so mancherley Affecten einer Mutter, einer Gattin hin und her geworfene Unglückliche, deren Empfindung, auch wenn sie stumm ist, noch empor arbeitet[37])".

Wie kam es, daß ein Sänger, der bisher keine schauspielerischen Talente gezeigt, und eine Sängerin, die sich vorher noch nie auf dem Gebiet des Tragischen bewegt hatte, bei der Wiener Uraufführung der zweiten Gluckschen Reformoper sich als tragische Künstler ersten Ranges entpuppten? Sonnenfels führt diese Wandlung auf eine besondere Qualität der Gluckschen Musik zurück, die sich den Affekten so innig anschmiege wie die fließenden Gewänder Le Bruns dem natürlichen Wuchs des menschlichen Körpers. Glucks Opern, schreibt Sonnenfels, „werden auch immer in der Aufführung eine stärkere, eine anhaltendere Wirkung machen; und ich möchte beynahe sagen, sie werden der Opernbühne Schauspieler zu bilden fähig seyn[38])". Glucks Musik hat gewiß die Voraussetzung für solche schauspielerische Entfaltung geschaffen, und der Komponist selbst hat den Hinweis des Kritikers auf die nur auf der Bühne zu verwirklichende dramatische Geladenheit seiner „Alceste" unterschrieben, als er zwei Jahre später klagte: „Man hat in einem Zimmer die Wirkung berechnet, welche die Oper („Alceste") auf der Bühne hervorbringen könnte[39])." In den späteren Pariser Gesprächen mit Olivier de Corancez[40]) tritt der Theatermensch Gluck aufs schärfste hervor, wenn er dem französischen Gewährsmann versichert, daß er bei der Arbeit an einem neuen Bühnenwerk

[36]) A. a. O.
[37]) Ebd. 26.
[38]) Ebd. 24.
[39]) In der Vorrede zu „Paride ed Elena", vgl. Schmid, Gluck 151.
[40]) Journal de Paris, No. 231 (18. VIII. 1788), 997—99; No. 234 (21. VIII. 1788), 1009—11; No. 237 (24. VIII. 1788), 1022—23.

sich immer betrachte als „placé au milieu du parterre[41])". Immer, bezeugte er, sei ihm „la marche dramatique" die Hauptsache, und der dramatischen Wahrheit war er alles zu opfern bereit, selbst die französische Prosodie. Als ihm in Agamemnons Vers „Je n'obéirai point à cet ordre inhumain" der „Iphigénie en Aulide" der Franzose die Länge des „Je" vorhielt, da antwortete ihm Gluck mit der Frage: Hat Sie die Länge der Note auf „Je" auch im Theater gestört? Als das metrische Gewissen schwieg, fuhr Gluck fort: „Quand j'ai réussi au Théâtre, j'ai remporté le prix que je me proposé, il doit m'importer peu, & je vous jure qu'il importe peu en effet, d'être trouvé agréable ou dans un salon, ou dans un concert[42])". Schließlich erzählte Gluck die Geschichte von einem Besucher des Dôme des Invalides, der sich die Deckengemälde auf der Galerie betrachtete und den untenstehenden Maler fragte: „Was haben Sie hier darstellen wollen: eine Nase oder einen Arm?" Worauf ihm der Maler zurief: „Mein Herr, steigen Sie herunter und schauen Sie sich die Sache von hier aus an und urteilen Sie selbst." Gluck schuf seine reifen Werke aus dem Sehwinkel solch theatralischer Optik.

In fanatischer Probenarbeit hatte er die in die Partitur gebannten dramatischen Kräfte der „Alceste" auf der Bühne zum Leben erweckt. Er hatte dabei in Calzabigi und Noverre Mitarbeiter gefunden, die seine Einsichten vom Wesen des musikalischen Dramas teilten. Über Glucks Proben zur Wiener „Alceste" liegt nur ein Bericht vor, der uns unten noch beschäftigen wird. Einstweilen mag uns die von C. F. Cramer übermittelte Schilderung des Kontrabassisten Joseph Kämpfer eine Vorstellung von der mit Energie geladenen Atmosphäre einer von Gluck geleiteten Wiener Opernprobe geben: „Zwanzig, dreyssigmal reicht nicht, daß er die geübtesten Spieler der Capelle, unter denen gewiß Virtuosen sind, die Passagen widerholen läßt, bis sie die von ihm intendirte Wirkung des Ensemble herausbringen. Er brusquirt sie alsdenn so sehr, daß sie ihm oft schon den Gehorsam aufgekündigt, und nur durch Zureden des Kaisers: ‚Ihr wißt ja, er ist nun einmal so! er meints nicht so arg' haben bewogen werden können unter ihm zu spielen. Auch müssen sie immer doppelt bezahlt werden, und diejenigen, die z. E. für Ihr Spielen Einen Ducaten sonst erhielten, bekommen, wenn Gluck dirigirt, zweye. Kein Fortissimo kann ihm an gewissen Stellen stark und kein Pianissimo schwach genug seyn. Dabey ists ganz originell, wie jede Stelle des Affects, des wilden, sanften, traurigen, sich am Clavecin in allen seinen Minen und Gebehrden mahlt. Er lebt und stirbt mit seinen Helden, wütet mit dem Achill, weint mit der Iphigenia, und in der Sterbearie der Alceste bey der Stelle: manco — — moro — — e in tanto affano non hò pianto &c. sinkt er ordentlich zurück, und wird mit ihr beynah zur Leiche[43])". Es war ein Akt persönlichster Magie, die Ausstrahlung eines Künstlerwillens, die für das Wunder verantwortlich waren, das die Metamorphosen eines Tibaldi und einer Bernasconi bewirkten. Die Lebrunsche Qualität der

[41]) Journal de Paris, No. 237, 1022—23.
[42]) Journal de Paris, No. 234, 1009.
[43]) Magazin der Musik (Hamburg 1783), 562—64 (Mai und Juni 1783).

Musik war es nicht allein, war höchstens die Voraussetzung, die solche Verwandlungen ermöglichte. Denn dieselbe „Alceste", die 1778 in Bologna aufgeführt wurde, mit demselben Tibaldi als Admeto, tat bei weitem nicht die Wirkung, die sie in Wien unter Glucks und Calzabigis Leitung gemacht hatte. Und es hatte nichts gefruchtet, daß Calzabigi den Bolognesern „Istruzioni per la mesa in scena" geschickt hatte.

Diese für Bologna bestimmten Anweisungen[44]) für die Aufführung der „Alceste" sind für die Rekonstruktion der Uraufführung von größtem Wert, da wir daraus Einzelheiten über die Wiener Regie entnehmen können. Außer diesen „Istruzioni" haben sich auch Briefe Calzabigis an Antonio Montefani erhalten, der sich in Bologna offenbar vergeblich für Glucks Reformideen gegen die herrschende Routine einsetzte. In einem Schreiben an Montefani bezeichnete sich Calzabigi übrigens ausdrücklich als Regisseur der Wiener Premiere: „Quando messi in scene in Vienna l'Alceste . . .[45])" Es wäre ein ziemlich müßiges Unterfangen, den Regieanteil Glucks von dem Calzabigis trennen zu wollen. Daß Gluck sich hauptsächlich dem Orchester widmete und dem Gesangsausdruck der Mitwirkenden, dürfen wir annehmen. Calzabigi scheint sich mit dem Kostümwesen, den szenischen und pantomimischen Elementen vor allem abgegeben zu haben.

Aus seinen „Istruzioni" geht hervor, daß die Kostüme der Wiener „Alceste" wohl prunkhaft („pomposi") gewesen waren, daß man jedoch auf Gold- und Silberflitter verzichtet hatte. Er schlägt den Bolognesern vor, sich die Kostüme der französischen Tragödie zum Vorbild zu nehmen. Aus Calzabigis Anweisungen läßt sich ferner der Schluß ziehen, daß die Wiener Sänger Atlaskostüme und Seidenmäntel getragen hatten. Die Farbenskala wird uns nicht verraten. Calzabigi spricht lediglich von einer „color teatrale" für das Kostüm und einem damit stark kontrastierenden Mantel. Dazu kamen Helme mit Federbüschen und Stiefel aus demselben Atlasstoff wie das Kostüm. Die Numi Infernali trugen offenbar dunkle Atlaskostüme, die mit silbernen Sternen besät waren. Die Schuhe waren aus demselben Stoff, die Strümpfe schwarz, schwarz und rot die Federn, die die Helme der Unterirdischen zierten. Anweisungen für das Apollokostüm und die Gewandung des Oberpriesters glaubt Calzabigi nicht geben zu müssen, da man in Bologna genügend Antiquitäten habe, nach denen man sich richten könne.

Calzabigi warnt vor dem Gebrauch einer macchina für den Bologneser Apollo, da man dabei immer die Stricke zu sehen bekomme, durch die der Wolkenwagen gehalten wird. Dem könne abgeholfen werden, wenn man im Hintergrund der Bühne eine Art von stabilem Olymp errichte und diesen zunächst durch einen Vorhang verhülle. Wenn in der vierten Szene des letzten Aktes Ismene sagt: „Ma qual fiameggia balen!", dann sollte sich eine beleuchtete Wolke niedersenken und den vor dem Olymp befindlichen Vorhang verdecken.

---

[44]) Abgedruckt im Anhang zu C. Ricci, I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII (Bologna 1888), 628—30.
[45]) Ebd. 637.

Dann wird der Vorhang hinter der Wolke weggezogen, und wenn sich die Wolke zerteilt, gibt sie den Blick auf den hellerleuchteten („estremamente luminoso") Olymp frei. Auf dem Götterberg sieht man Apollo und, zum Teil von einer Wolkengruppe verborgen, Alceste. Wir sind nicht in der Lage festzustellen, ob Apollo in Wien in einer Wolkenmaschine herabgelassen wurde oder ob die szenische Lösung, die Calzabigi für Bologna empfiehlt, schon in Wien ausprobiert worden war.

In seinen „Istruzioni" geht Calzabigi auch auf die Chöre und Pantomimen ein. Bei der Wiener Aufführung habe es sich gezeigt, daß es einen guten Effekt mache, wenn das Ballettkorps den singenden Chor verdecke und die Gebärden ausführe, die das Libretto verlange, während die Chöre hinter der Bühne singen. Noverre hatte diese Neuerung in Wien eingeführt. In einem seiner Briefe an Voltaire erzählt der Tänzer, wie Gluck sich mit den Kirchensängern abgemüht und vergeblich versucht hatte, Leben in die Statuen zu bringen. Noverre war es gewesen, der Gluck den Rat gegeben, es doch mit sichtbaren Tänzern und unsichtbaren Choristen zu versuchen. Noverres Bericht zeigt uns Gluck in voller Aktion bei einer Wiener „Alcestis"-Probe: Gluck „n'avoit pu rassembler qu'un petit nombre de chanteurs dans la ville; il eût recours à ceux de la cathédrale; mails ils ne pouvoient agir ni paraître sur le théâtre. Gluck les distribua derrière les coulisses. Ces chœurs étoient en action; ils exigeoient du mouvement, des gestes et de l'expression. C'étoit demander l'impossible; comment fair mouvoir des statues? Gluck vif, impatient étoit hors de luimême, jettoit sa perruque à terre, chantoit, faisoit des gestes; peines inutiles; les statues ont des oreilles et n'entendent point; des yeux, et ne voyent rien: j'arrivai et je trouvait cet homme de génie et plein de feu, dans le desordre qu'impriment le dépit et la colère; il me regarde sans me parler, puis rompant le silence il me dit avec quelques expressions énergiques que je ne rends pas: délivrez moi donc, mon ami, de la peine où je suis, donnez par charité du mouvement à ces automates; voilà l'action; servez leur de modèle, je serai votre interprète; je le priai de ne leur faire chanter que deux vers à la fois, après avoir passé inutilement deux heures entières et employé tous les moyens d'expression, je dis à Gluck qu'il étoit impossible d'employer ces machines; qu'elles gâteroient tout; et je lui conseillai de renoncer totalement à ces chœurs; mais j'en ai besoin, s'écria-t-il, j'en ai besoin! je ne puis m'en passer, sa peine m'inspira une idée; je lui proposai de distribuer les chanteurs et de les placer derrière les coulisses, de telle sorte, que le public ne pût les appercevoir, et je promis de les remplacer par l'élite de mon corps de ballet, de lui faire tous les gestes propres à l'expression du chant et de combiner la chose de manière à persuader au public que les objets qu'il voyoit agir étoient ceux qui chantoient. Gluck pensa m'étouffer dans l'excés de sa joye; il trouva mon projet excéllent; et son exécution produisit l'illusion la plus complette[46])".

[46]) Noverre, Lettres sur la danse (St. Petersburg 1804), II, 160—61 (undatierter Brief an Voltaire). — Noverre hat übrigens chorische Effekte in seine tragischen Ballettpantomimen eingeführt: in „Les Danaides" hat er die Klagelaute der ermordeten

Die Kombination von Tänzern und Sängern wurde in Wien auch für die Erscheinung der Numi Infernali verwendet. Calzabigi wollte nur diejenige unterirdische Gottheit, die ein Solo-Arioso zu singen hatte, mit einem Sänger besetzt sehen; für die übrigen Numi müßten Tänzer beschäftigt werden, die Alceste erst umringen und dann mit dem Ausdruck der Bewunderung hinausbegleiten müßten, während der Numi-Chor hinter den Kulissen sang. Sonnenfels berichtet über die technischen Schwierigkeiten mit dem unsichtbaren Chor: „Bey den erstern Aufführungen machte dieser Chor eine beynahe unangenehme Wirkung, weil das Orchester zu still akompagnirte, und die Stimmen zu tief in die Schaubühne hinein verleget waren. In der Folge wurden die Sänger zwischen die vordern Schiebewände geordnet, und stärker akompagnirt: nun sind sogar auch diejenigen bekehret, welche Anfangs zwischen diesem Chor und den verstimmten Mönchenchören eine Ähnlichkeit aufsuchten[47])". Auch in der sechsten Szene des zweiten Aktes, während die Chöre ihr „Oh come rapide" und „Così bella così giovane" sangen, sollten, führte Calzabigi aus, Tänzerinnen erscheinen und ihr Mitleid für Alceste bekunden. Sie könnten dies tun, indem sie der Heldin das Haar auflösten und ihr die Kinder zuführten. Auch die Worte des Nume Cantore beim Wiedererscheinen der Unterirdischen in der zweiten Szene des dritten Aktes sollten pantomimisch begleitet werden.

Nach dem Orakelspruch, als der Chor sein „Che annunzio funesto" intonierte, ließ Calzabigi oder Noverre das Ballettkorps sich erschreckt vom Schauplatz wenden und sich in alle Windrichtungen zerstreuen. In Sonnenfels' Kritik erleben wir noch einen Nachhall des starken Eindruckes, den gerade diese Szene auf die Wiener Zuhörer machte: „Kaum erscholl unter dem schweigenden Volke der schreckliche Götterspruch, so lassen die Bässe in tiefen und einförmigen Tönen sich hören ... Dieses Gemurmel nimmt zu; und bricht endlich in Ausrufungen aus; die aber noch immer unterdrückt sind, und nur durch Vergesellschaftung mehrerer Stimmen zu vernehmbarer Stärke anwachsen. Die Beschämung eines Volkes, das feig genug ist, einen würdigen und verehrten Fürsten undankbar zu verlassen, sucht gleichsam eine Frist, die schon beschloßne Flucht zu bemänteln. Endlich wird von ferne das verwirrte: Laßt uns fliehen! von nur wenigen angestimmet. Von ferne: welcher Meisterzug! die Höflinge, dieser Haufen von Augendienern, die im Angesichte der Fürstinn standen, die wollten nicht das Ansehen haben, als hätten sie ihren Herren am ersten verrathen. Der unbekannte und entfernte Pöbel, bis zu welchem die beschämenden Blicke Alcestens nicht reichen konnten, wagte dabey am wenigsten, und konnte es also am ersten wagen. Sobald der Anstoß gegeben war, brach die verrätherische Stimme aller Orten hervor, ward allgemein, und der

---

Neuvermählten und die der reuverzehrten Bräute durch verborgene Chöre zum Ausdruck bringen lassen. In „La mort d'Agamemnon" verwendete er unsichtbare Chöre in der Szene, in der Orestes von Gewissensbissen gepeinigt wird: „Le choeur répétoit monstre, c'est ta mère! tremble, frémis; oh crime épouvantable! fuyons, abandonnons ces lieux." Noverre, Lettres, II, 167.

[47]) Sonnenfels, Briefe, 21—22.

Haufen schützte die einzelnen Ungetreuen. Dieser Auftritt war eines von den schönsten Gemälden, die vielleicht jemals auf der Bühne erschienen sind[48])". Wir erfahren durch Calzabigi, daß Gluck davor gewarnt hatte, die Tänze in I, 4 und II, 3 zu regelrechten Ballettnummern auszuweiten: zumal die „ballerini chiamati grotteschi" hätten in einem Werk wie „Alceste" nichts zu suchen. Ein Ballett am Ende der Oper wäre annehmbar, wenn sich die tänzerische Virtuosität nun einmal austoben müsse, aber es sei im Grunde eine unnötige Auslage und mehr ein Verlegenheitsschluß als ein Gewinn.

Was die Sänger betreffe, so setzt Calzabigi volles Vertrauen in Tibaldi, der sich auch in Bologna wohl noch erinnern werde, welchen Effekt II, 5 in Wien gemacht habe, weil gerade diese Szene mit der Virtuosa so lange einstudiert worden war, bis man einen restlosen Einklang zwischen Gesang und Gebärdenspiel erzielte. Calzabigi hofft annehmen zu dürfen, daß es keinem der Mitwirkenden in Bologna gestattet werden würde, Arien hinzuzufügen oder in der Partitur vorhandene auszuschmücken. Im übrigen gibt er der Hoffnung Ausdruck, daß sich im Bologneser Theater ein „regolatore di sceneggiamento" finden würde, dem er „esatezza anche nelle minuzie" empfehle.

Die Berichte, die Calzabigi aus Bologna empfing, klangen freilich nicht ermutigend. Montefani hatte ihm geschrieben, daß die Generalprobe recht kläglich verlaufen war, und nach der Aufführung berichtete er, daß die Tänze und Pantomimen total mißglückt waren und daß es in der musikalischen Ausführung an Präzision gemangelt hatte. Die Alceste der De Amicis und der Admeto des Tibaldi hätten zwar ihre Sache gut gemacht, aber die von Giuseppe Canziani einstudierten Tänze seien bedeutungslos und geradezu lächerlich gewesen. Die Tänze auf dem freien Platz waren wohl gut gemeint, aber Canziani hatte nur 24 Tänzer zugelassen (obwohl Kostüme für 36 gemacht worden waren), und deren geringe Zahl nahm sich auf der Riesenbühne des Teatro Communale jämmerlich aus. Die Tempeltänze hielt er für verfehlt: nach dem Szenenwechsel sah man dieselben Leute, die man 16 Takte vorher auf dem offenen Platze gesehen hatte, Girlanden tragend den Tempel betreten und einen nichtssagenden Tanz aufführen. Während der folgenden Chorszene hielten sie diese Girlanden in den Händen, und als der Priester, das Nahen der Königin ankündigend, das Gebet abbrach, liefen die Tänzer zum Altar, wo sie, froh die sinnlosen Gewinde loszuwerden, die Girlanden deponierten. Dadurch zwangen sie die Königin, ihren Eintritt durch das innerste Heiligtum zu machen, wo man es kaum erwarten dürfe, daß jemand einen Tempel betrete. Das Erscheinen der Unterirdischen im zweiten Akt betonte wieder das Mißverhältnis zwischen der Größe der Dekoration und der kleinen Zahl von Numi, die unpassende Masken trugen und Alceste umgaben, als ob sie Sbirren wären. Die Chorszene im dritten Akt („Piangi, o patria") war unbewegt, weil das Ballettkorps bereits von der Bühne verschwunden war, um sich für das Schlußballett umzukleiden, auf das Canziani besonders stolz war und auf das er die größte Sorgfalt verwendet

---

[48]) Ebd. 20—21.

hatte. Montefani fand es so schlecht, daß man es kaum in einer Buffooper geduldet hätte. Er hörte übrigens den Ballettmeister sagen, daß dieser aus „Alceste" ein Schauspiel ohne gleichen hätte machen können, wenn man ihm die Gesamtregie anvertraut hätte. Wenn es nach Canzianis Geschmack gegangen wäre, dann hätte er zwischen den Akten Intermezzi eingeschoben: zwischen dem ersten und zweiten Akt den Kampf des Herkules gegen Ungeheuer und Furien, zwischen dem zweiten und dritten den Besuch des Aeneas in Elysium; am Ende hätte er, da sich Apollo ohnehin bereits unter den Mitwirkenden befand, die verschiedenen Liebesabenteuer dieser Gottheit gezeigt.

Kein Wunder, daß Calzabigi auf Grund der Bologneser Berichte an der Möglichkeit, in Italien eine wahre Tragödie zu schaffen, verzweifelt. „L'Italia non è ancora matura per la Tragedia", seufzte er[49]). Schuld daran trügen die Kastraten, die Sängerinnen, die Ballettmeister, die Dirigenten, die Impresarii und nicht zuletzt das Publikum, das den Theaterbesuch als Vorwand betrachte, um Konversation zu machen, sorbetto zu schlürfen und — fare all' amore. Welch einen Gegensatz dazu biete Wien und sein Publikum, das Gelegenheit gehabt habe, sich an der französischen Tragödie zu bilden und das so diszipliniert sei, daß man in all den Aufführungen der „Alceste" nicht ein störendes Geräusch gehört habe, es sei denn ein gelegentlicher Seufzer, und es fehlte nie an Taschentüchern, wenn sich auf der Bühne eine zärtliche Situation entwickelte. Abschließend versichert Calzabigi, daß er, wäre er in Bologna gewesen, es den Herren dort klar gemacht hätte, „che dal poeta dipende assolumente non dal Cantore, non dal Ballerino, non dal maestro di Cappella tutto lo spettacolo[50])".

So sprach der Librettist. Hören wir nun den maestro di cappella, der mit Hilfe Calzabigis und Noverres den Wiener Künstlern seinen Willen aufgezwungen hatte. Er wußte, daß es seines persönlichen Einsatzes bedurfte, wenn er einer seiner Reformopern zum Sieg verhelfen wollte. Er hatte die Ausführung zu überwachen, sonst stand zu erwarten, daß die Sänger die Arien zu Zerrbildern entstellten. Gluck nimmt „Che farò senza Euridice" als Beispiel und fährt dann fort: „Nähme man damit nur die geringste Veränderung entweder in der Bewegung oder in der Art des Ausdruckes vor, so würde sie eine Arie für das Marionetten-Theater werden. In einem Stücke dieser Gattung kann eine mehr oder weniger gehaltene Note, eine Verstärkung des Tons, eine Vernachlässigung des Zeitmaßes, ein Triller, eine Passage u. dgl. den Effekt einer Scene gänzlich zerstören. Wenn es sich nun darum handelt, eine Musik nach den von mir aufgestellten Grundsätzen durchzuführen, so ist die Gegenwart des Tonsetzers eben so nötig, als die Sonne den Schöpfungen der Natur. Er ist die Seele und das Leben derselben; ohne ihn bleibt alles in Unordnung und Verwirrung[51])".

Die eben zitierten Sätze stammen aus dem Vorwort zur Oper „Paride ed Elena", die, wiederum nach einem Text von Calzabigi, am 3. November 1770 im

[49]) Ricci, 636.
[50]) Ebd. 638.
[51]) Vorwort zu „Paride ed Elena", zitiert in Schmid, Gluck, 152.

Wiener Hoftheater aufgeführt wurde. Für die Rolle des Paris hatte man den Sopranisten Giuseppe Millico verpflichtet. Gluck hatte mit diesem Sänger bei den Feste d'Apollon (1769) in Parma gearbeitet, wo sich Millico anfänglich geweigert haben soll, den Orpheus zu singen, bis er sich, von Glucks Künstlertum überwältigt, nach kurzem Widerstand zum Gluckianer entwickelte. Clementine Chiavacci sang die Elena. Die Dekorationen stammten von Cantini, die Tänze von Noverre. Dies war die letzte Wiener Zusammenarbeit Glucks mit dem genialen Ballettmeister. 1774 verließ Noverre Wien, um nach Mailand zu gehen. Als sich die Nachricht von dem bevorstehenden Abgang Noverres in Wien verbreitete, überschütteten die Wiener ihren Liebling mit Ovationen. Damals berichtete Eva König an Lessing über die Noverresche Pantomime „Die Horazier", an der sie den Mangel an Harmonie beanstandete: „Das Theater hatte nicht Raum genug, und dann stachen die Decorationen mit der Kleidung, die sehr prächtig war, so sehr ab, daß es anstößig war. — Das spaßhafteste war der Lermen nach dem Beschluße, wo Parterre und Gallerie mit heller Stimme eine Viertelstunde lang Noverre, Noverre! rief, bis er sich endlich zeigte, und einen Bückling machte. Wäre er nicht erschienen, ich glaube, sie hätten das Theater gestürmt. Ich habe mich nicht wenig gewundert, daß in Gegenwart des Kaisers ein solches Getöse entstand[52])."

Noverres Nachfolger, Angiolini, der aus Rußland zurückkehrte, hatte nun einen schweren Stand, den er sich dadurch keineswegs erleichterte, daß er gleich bei seinem Eintreffen in Wien mit einer Streitschrift gegen Noverre zu Felde zog[53]). Mit seinen ersten Balletten „Der König und der Pächter" und „Der Wayse aus China" (April 1774) war er nicht erfolgreich. Zinzendorf und Maria Theresia äußerten sich höchst abfällig über Angiolini[54]). Eine Inhaltsangabe des „Orphelin" findet sich in Reichards Theaterkalender, wo es heißt: „Die Ton-Composition ist vom Herrn Angiolini[55])." Haas hält Gluck für den Komponisten dieses Ballettes, wohl zu Unrecht[56]).

Als Angiolini mit seinen Balletten die von Noverre verwöhnten Wiener langweilte, war Gluck nicht mehr in Wien. Er war Ende Oktober oder Anfang November[1]) 1773 nach Paris gereist, um die Einstudierung seiner „Iphigénie en Aulide" zu leiten. François-Louis Gaud Le Blanc du Roullet, Attaché der französischen Gesandtschaft in Wien, hatte ihm den Text nach Racine geschrieben, und die Dauphine hatte, um ihrer kaiserlichen Mutter gefällig zu sein, die Annahme des Werkes an der Pariser Oper erwirkt. Der Librettist war gleich-

---

[52]) G. E. Lessing, Schriften (ed. Lachmann, Muncker), XXI, 19 (Brief vom 26. III. 1774).
[53]) Theater-Kalender auf das Jahr 1775, Gotha, 42.
[54]) Vgl. Haas, Gluck und Durazzo, 182.
[55]) Theater-Kalender auf das Jahr 1775, Gotha, 46.
[56]) Haas, 181. Über Angiolini als Komponisten vgl. Haas, Der Wiener Bühnentanz von 1740 bis 1767, im: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1937, Bd. 44 (Leipzig 1938), 90—91.
[1]) Nach der Feststellung G. Kinskys, Glucks Reisen nach Paris, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft, VIII (1926), 553.

falls nach Paris gekommen, um bei den Proben mitzuhelfen. Dies bestätigt uns Antoine Dauvergne in seinem Rechtfertigungsschreiben an Papillon de la Ferté: „Les auteurs de tous les ouvrages nouveaux ont veillé eux=mêmes à leur exécutions aux répétitions et M. le bailli du Roullet a assisté à celles des opéras de M. Gluck" (1781)[2]). Wir hören übrigens von der Probentätigkeit des Librettisten nichts Näheres. Mannlich weiß lediglich von Streitigkeiten zu berichten, die zwischen Gluck und du Roullet ausbrachen, als dieser sich weigerte, gewisse Worte durch sangbare zu ersetzen[3]). Im „Avertissement" an der Spitze des Textbuches hat sich der Librettist entschuldigt, daß es ihm nicht möglich gewesen war, mehr Racine=Verse zu bringen, „mais on lui en a fait une loi, il a fallu s'y soumettre[4])". Das „Gesetz" hatte Gluck gegeben.

Die Proben zur aulischen „Iphigénie" hatten die größte Anziehungskraft für die Pariser Gesellschaft. Ein deutscher Komponist, der offenbar die Ehre, sein Werk an der königlichen Académie einstudieren zu dürfen, gar nicht würdigte, sondern bei jedem Widerstand drohte, die nächste Postkutsche nach Wien zu besteigen, war eine Sehenswürdigkeit. Am 24. März 1774 berichteten die „Mémoires secrets": „On commence à suivre les répétitions de cette opéra d'Iphigénie avec une fureur, présage de celle qu'on aura à courir aux représentations[5])." Bei der Generalprobe am 9. April war das Haus gefüllt: „On ne peut exprimer la quantité d'amateurs qui s'étoit tendue . . . à la répétition génerale de l'Iphigénie du sieur Gluck. Il y avoit plus du monde qu'à la première représentation d'un ouvrage très=attendu[6])." Bei den Proben machte Gluck den Eindruck eines Besessenen: „Il est si pénétré lui=même de son ouvrage, qu'il ne voit, n'entend rien sur la scène que ses personnages, qu'il s'agite & se démene avec des accès, indices certains du démon dont il est obsédé[7])." Mannlich nannte die Proben „stürmische Geschmackslektionen", die Gluck den ausübenden Künstlern erteilte, während Frau Gluck, um ihren Gatten besorgt, den Verlauf der Proben mit Bangen von ihrer Loge aus verfolgte.

Worin bestanden nun diese Geschmackslektionen, durch die Gluck das unberechtigte Selbstvertrauen der in ihrer Eitelkeit gekränkten Künstler erschütterte? Sophie Arnould sang die Rolle der Iphigénie. Auf den Proben beschwerte sie sich, daß sie keine Arien zu singen hatte, sondern nur „de la musique qu'on parle". Daraufhin gab ihr Gluck zu verstehen, daß er, falls die Sängerin mit ihrer Aufgabe nicht zufrieden sei, unschwer für sie einen Ersatz finden könne. Gluck erreichte schließlich sein Ziel, wie man aus Mannlichs Urteil entnehmen kann: „Mlle. Arnoud rendoit le rôle d'Iphigénie avec toute la grâce et toutes les finesses de l'art dont la nature l'avoit comblée et, que

---

[2]) Zitiert von E. Campardon, L'Académie royale de musique au XVIII[e] siècle, Paris 1884, I, 196.

[3]) J. Chr. von Mannlich, Mémoires sur la musique à Paris à la fin du règne de Louis XV, in: La Revue musicale, XV, No. 149, 161.

[4]) L. P. de Bachaumont, Mémoires secrets (London 1784), VII, 162.

[5]) Ebd. 147.

[6]) Ebd. 156.

[7]) Ebd. 157.

l'étude lui avoit fait acquérir: elle chanta même avec goût et beaucoup de justesse les airs et récitatifs que le chevalier avait composés pour le caractère et la portée de sa voix et reçu des applaudissements vifs et réiterés que les murmures des mécontents ne purent étouffer[8])." Mit Larrivée (Agamemnon) scheint Gluck größere Mühe gehabt zu haben. Er hatte dem Sänger klar zu machen versucht, daß Agamemnon Würde zeigen müsse und nicht Anmaßung und heftigen Stolz. Larrivée vertröstete den Komponisten: „Lassen Sie mich nur erst in das Kostüm gekleidet sein, dann werden Sie mich nicht mehr erkennen." Als der Sänger im Kostüm auf die Generalprobe kam, rief ihm Gluck zu: „Mein Freund, ich erkenne Sie!" Nach der Uraufführung stellte Mannlich fest, daß Larrivée zwar nicht genug Würde in seinem Spiel gezeigt, aber die Rolle „avec assez d'expression" gesungen habe. Auch Grimm war von Larrivées Leistung nicht entzückt: „Il a plus d'emportement que de chaleur et de dignité[9])." Übrigens berichtete das „Journal de Paris", daß Larrivée auf Glucks Reformideen durchaus eingegangen sei und daß Gluck in der Erwartung, bei den älteren Sängern auf größeren Widerstand zu stoßen, von Larrivées Biegsamkeit angenehm überrascht worden war[10]). Mlle. Duplant sang die Clitemnestre „avec peu de justesse"[11]), war aber wenigstens hübsch anzusehen. Mit dem Achille des Legros war Grimm überhaupt nicht zufrieden: „Le Gros crie à tue=tête avec la plus belle voix du monde, mais il est impossible de reconnaître Achille sous ses traits: rien de plus gauche, de plus lourd que sa figure, si ce n'est sa manière de jouer[12])." Freilich war Legros ein besonderes Problem, wie wir aus einer Eintragung Bachaumonts schließen dürfen, der überrascht war, daß Gluck so viel aus einer Marionette herausholen konnte: „L'exécution a été admirable, & les acteurs emportés eux=mêmes par la génie du musicien, jouent merveilleusement bien, même le sieur le Gros, qui jusqu'ici n'avoit jamais été acteur[13]."

Die Tänze hatte man vernachlässigt, und die Pariser waren gerade in diesem Punkte empfindlich: „Au rebours des autres opéras du même genre, ce sont les danses & les divertissements qui en deviennent la partie fatigante, parce qu'ils sont très négligés, qu'ils n'ont aucun caractère rélatif à l'action, & qu'ils n'expriment rien[14])." Selbst der begeisterte Gluckianer Arnaud konnte den Tänzen nichts abgewinnen und erinnerte in seinem Hymnus auf die Oper an Noverre, den einzigen Tanzmeister, der zu dem antiken Thema geeignete Tänze hätte erfinden können. 1775 wurde das tänzerische Element erweitert: „Dans le second acte, il y a des danses caractérisées, où sont figurés les jeux divers de

---

[8]) Mannlich, 167. Auch Grimm zählte zu den Bewunderern der Sängerin, die ihre Rolle gespielt habe „comme il n'a peut=être jamais été rendu à la Comédie=Française" (Correspondance littéraire, philosophique et critique, Paris 1879, X, 417.

[9]) Ebd. X, 418.

[10]) Vgl. Campardon, II, 73.

[11]) Mannlich, 167.

[12]) Grimm, X, 418.

[13]) Bachaumont, Mémoires secrets, VII, 157.

[14]) Ebd. 164.

la Grece: ce qui donne un appareil plus militaire à la fête, & plus d'expression à cette choréographie[15])." Erst bei der Reprise des Jahres 1777 ging Arnauds Wunsch in Erfüllung: Noverre hatte die Ballettregie übernommen, und das „Journal de Paris" äußerte sich in anerkennender Weise: „La fête d'Achille au second Acte, a un degré d'intérêt qu'elle n'avoit pas. M. Noverre, chargé de la composition des Ballets, lui a donné le caractère qui lui est propre, & les airs, quoiqu' entendus tant de fois, paroissent absolument nouveaux[16])."

Die szenische Ausstattung der Uraufführung war sehr bescheiden. „Les décorations sont pitoyables", notierte Bachaumont[17]), der überdies bedauerte, daß man von göttlicher Intervention und damit also von Maschineneffekten abgesehen habe. Bei der Reprise vom 10. Jänner 1775 wurde der Schluß verändert: die Göttin Diana erschien, um den Streit zwischen Achille und Calchas zu schlichten. Bachaumont war diesmal begeistert: „Cette décoration est belle, produit un très-bon effet, & l'action se termine à merveille par l'embarquement des Grecs pour l'expédition qu'ils ont projetée[18])." Grimm fand den dea-ex-machina Effekt nicht zu glücklich, da das Erscheinen Dianas von den Sängern darstellerisch nicht genügend gewürdigt wurde: „L'arrivée de la déesse, malgré la riche décoration qui l'entoure, ne fait pas une grande impression, parce qu'elle est beaucoup trop précipitée, et que les témoins les plus intéressés à ce prodige ont tout l'air de n'y pas croire eux-mêmes, ou de s'en soucier fort peu[19])."

Die Premiere (19. April 1774) war ein gesellschaftliches Ereignis ersten Ranges. Maria Antoinette hatte sogar den Dauphin überredet, sie in die Oper zu begleiten, und mit dem Thronfolgerpaar waren der Graf und die Gräfin von Provence erschienen, die Herzoginnen von Chartres und Bourbon und der übrige höchste Adel. Seit elf Uhr morgens hatte man die Tageskassa („les grilles de distribution") belagert, und nur durch Verstärkung der Wachen gelang es, die Menge zu bändigen. Um fünf Uhr erschien der Dauphin und die Dauphine, die während der Aufführung das Zeichen zum Beifall gab und nicht aufhörte zu applaudieren, so daß der gesamte Hofstaat mitapplaudieren mußte. Für die zweite Aufführung waren Billette im Schleichhandel zu haben. Beim Wiederhören der Oper hatten sich Bachaumonts Ohren an die vielen Rezitative gewöhnt: er war nun nicht mehr gelangweilt, „parce que l'âme y est toujours émue des passions qui tourmentent les acteurs"[20]). An eine Neuerung hatte er sich allerdings noch nicht gewöhnen können: daß das Orchester in den Zwischenakten schwieg. Noch eine andere Neuerung der Pariser Oper sei im Vorbeigehen gestreift. Zwei Wochen vor der „Iphigénie"-Premiere hatte der Hirschpark-König eine Verordnung erlassen, die den Zutritt zu den Garderoberäumen des weiblichen Künstlerpersonals vor und während der Vorstellung untersagte: „On

---

[15]) Ebd. 263.
[16]) Journal de Paris, No. 50 (19. II. 1777), 4.
[17]) Mémoires secrets, VII, 163.
[18]) Ebd. 263.
[19]) Grimm, XI, 12.
[20]) Mémoires secrets, VII, 164.

entroit ci=devant librement aux foyers des actrices avant & pendant les repré=sentations; on les voyoit s'habiller, on jouissoit de tout le coup d'oeil seduisant que pouvoit présenter leur toilette, & les gens propres à l'impromptu y pouvoient faire des coups fourrés très=agréables. Cette communication devint interdite aujourd'hui. Il est défendu aux directeurs de laisser subsister un usage aussi contraire au bon ordre du service qu'à la décence & aux moeurs, & ces demoi=selles seront désormais obligées de réserver le spectacle de leurs charmes secrets pour le tête=à=tête de leurs amants[21])." Die Habitués gewöhnten sich rascher an die musiklosen Pausen als an den königlichen Erlaß, der darum auch nicht allzu lange wirksam blieb. Die musiklosen Zwischenakte Glucks wurden auch von anderen Komponisten übernommen, von Floquet zum Beispiel, der noch im selben Jahr in seiner trockenen Oper „Azolan" die Musiker in den Pausen nicht spielen ließ. Die Zuschauer fanden übrigens, daß die Pausen das Beste an Floquets Oper waren: sie waren von Gluck[22]).

Der aulischen „Iphigénie" ließ Gluck den französischen „Orphée" folgen. Im Juli 1774 steckte er in intensiver Probenarbeit, und die Pariser Gesellschaft, so=weit sie nicht durch die Hoftrauer um Ludwig XV. davon abgehalten wurde, füllte das Palais=Royal, um die Proben zu verfolgen. Mme. de Genlis hatte es am bequemsten. Ihre Wohnung war so gelegen, daß sie nur eine Tür zu öffnen brauchte, um in eine Theaterloge zu treten, von der aus sie die Wutausbrüche Glucks genießen konnte: „Cette commodité, mon goût passionné pour la musique et le plaisir extrême de voir Gluck, à toutes les répétitions, se mettre en colère contre les artistes et les musiciens et leur donner à tous d'excellentes leçons, me faisait passer toutes mes après=dîner dans une loge[23])." Hier ist Gluck „en colère": der Sänger des Orphée, Legros, konnte nicht den richtigen Ton finden für das dreifache „Euridice!", mit dem er den Trauerchor zu durch=brechen hat. Ein Gluck=Gewitter entlud sich: „Cela est inconcevable! Monsieur, vouz criez toujours quand vous devez chanter et, quand une seule fois il est question de crier, vous n'en pouvez venir à bout. Ne pensez donc pas en ce moment, ni à la musique ni au chœur qui chante, mais criez au moment indiqué avec de la douleur, comme si on vous coupait une jambe . . ." Bei der Premiere am 2. August war Legros die Überraschung, und Grimm führte die erstaunliche Leistung des Sängers auf Glucks Probenarbeit zurück: Legros „chante le rôle principal avec tant de chaleur, tant de goût et même tant d'âme, qu'il est difficile de le reconnaître, ou de ne pas regarder sa métamorphose comme un des pre=miers miracles qu'ait produits l'art enchanteur de M. Gluck[24])". Auch der „Mercure de France" hielt mit seiner Bewunderung nicht zurück: „M. Legros animé et, osons=le dire, inspiré par le musicien, s'élève jusqu'à lui et ajoute encore à la magie de son rôle par un jeu plein d'âme, de force et de pathétique. Ce n'est plus seulement le chanteur le plus admirable, mais l'acteur le plus

[21]) Ebd. 158 (14. April 1774).
[22]) Grimm, X, 520.
[23]) Mémoires inédits de Mme. de Genlis (1825), II, 224 f.
[24]) Grimm, X, 473.

vrai et le plus passionné[25])." Mademoiselle Arnould konnte mit ihrer Rolle der Euridice nicht den großen Erfolg erzielen, der ihr als Iphigénie zuteil geworden war[26]). Sie hatte ihre Blütezeit überschritten, und bald sollten sich Stimmen melden, die erklärten, daß sie reif für die Pensionierung sei[27]). Die Zuschrift eines anonymen Chorsängers an das „Journal de Paris" machte übrigens Gluck für den gesanglichen Abstieg der Künstlerin verantwortlich: „Wenn sich Gluck nur Mühe giebt, die Biegungen der Stimme, die langen und kurzen Töne, die Bewegungen und die Dauer selbst vorzuschreiben, ist es da nicht klar, daß der Sänger nichts mehr zu thun hat? Man hat der Ursache schon lange nachgeforscht, warum Demois. Arnauld in seinen Opern nicht brillirt, da sie doch eine so gute Sängerin ist. Es rührt aber daher, daß sie in der guten und wahren National-Musik die Töne ihrer Stimme nach ihrem Gefallen verkürzen oder verlängern konnte, so wie es ihre Art zu empfinden erforderte oder je nachdem sie mehr oder weniger abgemattet war. Aber jetzt, wo sie dem Takte unterworfen ist, wie eine gewöhnliche Chorsängerin, zu was hat sie da ihr Talent nöthig? Es wird überflüßig[28])." Demoiselle Rosalie sang die Rolle des Amour.

Mit den von Gardel gelenkten Furientänzern hatte Gluck seine Not, als er von ihnen verlangte, daß sie während des Tanzes dem beschwörenden Gesang des Orphée ein „Non!" entgegensetzten. Zunächst weigerten sich die Tänzer, auch nur dieses eine Wort mehrmals hervorzustoßen: ein Tänzer habe Beine aber keine Stimme. Gluck verlangte von Tänzern etwas, das unerhört war in den Annalen der Académie de Musique. Nach langen Verhandlungen, in denen der Komponist hartnäckig auf seiner Forderung bestand, gaben die Tänzer bei: „Enfin les diables crièrent leur ‚non' en secouant leurs serpens et en cabriolent autour d'Orphée avec beaucoup de précision et de légèreté; cela finit même par amuser ces Messieurs qui ne manquèrent pas une seule répétition. Cette scène fut du plus grand effet: ces cris rauques et durs qui couvroient de tems en tems les sons harmonieux et doux de la voix et de la lyre du suppliant les faisoient ensuite [paraître] encore plus plaintifs et plus touchans[29])." Durch die Ausstattung der Unterweltsszenen stiegen übrigens die Aufführungskosten der Oper[30]).

Mitte Oktober 1774 begann Gluck seine Rückreise nach Wien[31]), im Grunde nur um sich von der Kaiserin neuen Urlaub für Paris zu erbitten. Anfang

[25]) Mercure de France, Octobre 1774, 167.

[26]) Grimm, X, 473. Immerhin schrieb der „Mercure" (Septembre 1774) über ihre Euridice: „Parfaitement jouée & chantée avec beaucoup d'ame, d'intelligence & de précision".

[27]) J.-F. La Harpe, Correspondance littéraire (Paris 1804), II, 76.

[28]) J. G. Siegmeyer & G. M. Leblond, Über den Ritter Gluck und seine Werke (Berlin 1823), 192.

[29]) Mannlich, Mémoires ... in: La Revue musicale, No. 150, 257.

[30]) Vgl. L. de la Laurence, Orphée de Gluck (Paris 1934), 86 auf Grund des Materials in den Archives de l'Opéra. — Von Gardel stammte auch der „pompe funebre", während Vestris die Tänze in Elysium und den Schlußtanz gestaltet hatte. Vgl. Mercure de France, Septembre 1774, 197—98.

[31]) Kinsky, 555.

Dezember ist Gluck wieder in Paris und beginnt „L'arbre enchanté" für eine Hofaufführung umzuarbeiten. Das Singspiel wurde am 27. Februar 1775 in Versailles anläßlich der Anwesenheit des Erzherzogs Maximilian aufgeführt. Gluck hatte auch mit einer Neubearbeitung des Vaudeville-Stückes „Cythère assiégée" begonnen. Anfang März fuhr er jedoch nach Wien zurück, mit der Absicht im Sommer wiederzukommen. Eine Krankheit verhinderte ihn daran, so daß „Cythère" in Abwesenheit des Komponisten am 1. August 1775 aufgeführt wurde. Den Parisern klang die Musik zu schwerfällig, und die Ballette waren unter dem gewohnten Niveau. Gluck machte seinem Ärger Luft in einem Schreiben an Franz Kruthoffer, den Privatsekretär des österreichischen Botschafters in Paris: „Ich will Ihnen mehr sagen: daß ich künftighin in meinen Opern keine Ballett-Arien mehr machen werde außer denjenigen, welche während der l'action vorkommen, und wann man nicht darum zufrieden sollte seyn, so mache ich keine Opera mehr, denn ich will mir nicht in allen Journalen vorwerfen lassen, daß meine Ballette schwach, mediocres et cetera und so weiter wären; die Lumpenhunde sollen keine mehr von mir hören, und meine Opern werden allerzeit mit denen Wörtern sich endigen[32])." Die Gluckianer machten übrigens die Stilunsicherheit der Ausführenden (Mlle. Rosalie und der Bassist Gélin) für den Mißerfolg verantwortlich[33]).

In der zweiten Märzwoche 1776 kommt Gluck wieder nach Paris, diesmal um seine „Alceste" einzustudieren. „Alceste" (23. April 1776) wurde kühl empfangen, wenn sich das Werk auch langsam durchsetzte. Es scheint, daß Mlle. Arnould, der Gluck die Titelrolle nicht mehr anvertraut hatte, der Mittelpunkt der gegen die Oper gerichteten Kabalen gewesen ist. Gluck hatte die Alceste der relativ unbekannten Mlle. Levasseur gegeben, die noch unter dem Namen Rosalie in „Orphée" und „Cythère assiégée" gesungen hatte. Die „Mémoires secrets" machen außerkünstlerische Gründe für die Bevorzugung der Levasseur verantwortlich: „Quand on saura que la Dlle. Rosalie est maîtresse de M. le comte der Mercy-Argenteau, ambassadeur de l'empereur & de l'impératrice Reine, qu'elle le mene avec le plus grand empire, que le chevalier Gluck doit être tout à la dévotion de ce ministre, qu'il est logé chez cette courtisanne, on concevra pourquoi elle a remporté ce triomphe sur sa rivale[34])." Man weinte der Arnould übrigens keine Träne nach. „Il paroît que Mlle. Le Vasseur a fait une étude toute particulière de ce nouveau genre de musique, et qu'elle en a parfaitement bien saisi la tournure et le goût", schrieb Grimm[35]). Selbst der halbversteinerte La Harpe war von ihrer Leistung erschüttert: „Ihre [der Alceste] Klage, deren Ausdruck sich immer gleich bleibt, ist zerreißend und durchdringt den Grund des Herzens; es sind darinnen die erhabensten Stellen. Die Arie: ‚Divinités du Styx', gehoben durch die schöne, brillante Stimme der Demois. Le Vasseur und durch ihr pathetisches Spiel, besonders bei dem letzten Ausrufe,

---

[32]) Zitiert von R. Tenschert, Christoph Willibald Gluck (Olten 1951), 129.
[33]) Vgl. Mémoires secrets, VIII, 141 und Grimm, XI, 108.
[34]) Mémoires secrets, IX, 93.
[35]) Grimm, XI, 236.

zerreißt mir das Herz[36])." Die schauspielerische Ausarbeitung der Admète-Rolle durch Legros wird vom „Observateur anglois" anerkannt: „Vous connoissez la beauté de son organe qui se soutient, mais il manque toujours de ce goût que son prédécesseur [Jéliote], dit-on, avoit porté au suprême degré. Il est vrai qu'il en a moins besoin aujourd'hui que devenu plus acteur, grâce au Chevalier Gluck, il substitue aux agrémens d'une ariette chantée dans la perfection la plus recherchée, l'énergie et l'impétuosité des grandes passions[37])." Bachaumonts Ohren waren zu kurz gekommen: „Il a beaucoup crié, ce qui a gâté la beauté de son organe[38])." Mit dem „crier" wurde es offenbar immer schlimmer, und wenn Legros eine Rolle nicht mit Gluck studiert hatte, verfiel er rasch wieder ins Lächerliche und Absurde, wie dies aus einer Kritik seines Pygmalion hervorgeht, den er im Dezember 1777 anläßlich einer Reprise des Rameauschen Werkes sang: „Le sieur Legros jouait le rôle de Pygmalion. On est fâché de s'apercevoir depuis quelque tems qu'il s'est accoutumé à crier; nous l'avons déjà dit et nous le répétons, des cris ne sont pas de l'expression. Le sieur Legros multiplie encore ses gestes d'une manière tout-à-fait désagréable; dans les momens où il veut mettre de la chaleur, il porte ses deux bras en avant, les laisse retomber, les relève quand la fin de la phrase musicale approche et les rejette derrière lui, aprés avoir secoué deux ou trois fois ses deux poignets. Tout cela n'est ni beau, ni gracieux, ni noble[39])."

Die Ballette werden von Bacheaumont als „miserables" angekreidet[40]), und die szenische Ausstattung bezeichnet er als „très-mesquin". Einzig die Dekoration des letzten Aktes, von Machy entworfen und gemalt, könne sich sehen lassen. „Elle représente un site affreux: le fond est rempli par des arbres desséchés & brisés. Sur un des côtés on voit des rochers suspendus & menaçants; de l'autre, une caverne d'où il sort de temps en temps un feu obscur; c'est l'entrée des enfers: en avancement, des arbres, & un peu de côté, est l'autel de la mort. Il est de pierre brune, & paré d'une faux. Tout cet ensemble fait honneur à l'artiste, par des effets de perspective, propres à faire illusion, par des détails d'une grande vérité. Mais, en général, le peintre est plus propre à rendre la magnificence & le luxe des grands monuments, que la simplicité & le terrible des objets tristes de la nature[41])."

Die Führung der Handlung in dieser letzten Szene bereitete große Schwierig-

---

[36]) Siegmeyer-Leblond, 96. Glucks Anteil an der Ausbildung der Levasseur wurde vor allem vom „Observateur anglois" hervorgehoben: „Formée & stylée par le Chevalier Gluck lui-même, elle est tout de suite montée à un dégré de perfection dont on ne l'auroit pas crue susceptible. C'est aujourd'hui la meilleure Actrice de la Scene: on regrette seulement que sa figure, peu théâtrale, ne réponde pas à la majesté de ses rôles."
Mairobert, „L'Observateur anglois" (Londres 1778), III, 218.

[37]) Mairobert, op. cit., III, 217—18.

[38]) Mémoires secrets, IX, 92.

[39]) Journal des Théâtres, ou le Nouveau Spectateur, Decembre 1777.

[40]) Mémoires secrets, IX, 92. Auch der Mercure de France (Mai 1776, 169) lobt nur das letzte Bild.

[41]) Mémoires secrets, IX, 92.

keiten. Du Roullet, der französische Bearbeiter des Calzabigischen Textes, hatte ursprünglich Apollo in einem Wolkenwagen auf die Bühne gebracht, damit der Gott Alceste ins Leben zurückrufen könne. Zwei Wochen nach der Erstaufführung zeigte man jedoch einen veränderten dritten Akt, in dem Herkules erschien und die Königin aus der Unterwelt holte. Apollo trat nun zu Beginn des dritten Aktes auf und versprach dem jammernden Chor, daß alles gut ausgehen werde. Als die Furien sich anschickten, Alceste in die Unterwelt zu schleppen, trat Herkules in Aktion: „Quelques coups de massue en l'air ou sur les planches faisaient rentrer les Furies dans leurs gouffres et décidaient lestement cette grande aventure: ce lazzi ayant paru tout à fait ridicule, on a permis aux Furies de s'emparer de leur victime; on la voit descendre aux sombres bords, mais elle n'y demeure qu'un instant. Admède, désespéré, veut se précipiter pour la suivre; Hercule ne lui en donne pas le temps; il revient triomphant du fond des enfers, et ramène Alceste dans ses bras. Le blond Phébus, qui n'a plus voulu renoncer à son rôle, paraît toujours avec le même empressement, débite de belles ariettes du haut de son char, et finit par un compliment pour le chevalier Hercule à qui il promet, comme de raison, un brevet d'Immortalité[42])."

Wenige Monate nach der „Alceste"-Première traf Noverre mit einem Empfehlungsschreiben Maria Theresias in Paris ein. Im Herbst 1776 wurde er mit Hilfe Maria Antoinettes zum Ballettmeister der königlichen Oper ernannt. Alexandre Gardel, der nach dem Rücktritt des Gaetano Vestris den ersten Anspruch auf den Posten gehabt hätte, begann sofort das Intrigengewebe zu spinnen, das Noverres Wirken in Paris zunächst erschwerte und schließlich unmöglich machte.

„Apelles et Campaspe" (1. Oktober 1776) war Noverres erste Pariser Pantomime, mit Vestris als Apelles, Mlle. Guimard als Campaspe, Mlle. Heinel als Roxane und Gardel als Alexander. Der Erfolg entsprach nicht den Erwartungen, die man auf den neuen Ballettmeister gesetzt hatte. Noverre hatte die magere Handlung auf drei Akte verteilt. Er hätte sich viele Schwierigkeiten ersparen können, wenn er die Plinius-Anekdote in einen Akt zusammengezogen hätte. Grimm zählte die Vorteile auf, die aus solcher Kürzung erwachsen wären: „Les décorations eussent été plus riches, les tableaux mieux éclairés, le costume plus fidèle; il y eût eu moins d'entrées-seuls; et le vainqueur de l'Asie eût fait moins de pirouettes, moins de sauts périlleux[43])." Andere Kritiker wiesen darauf hin, daß es nicht so wichtig sei, neue Ballette zu erfinden, als daß der neue Ballettmeister den in die Opern eingestreuten Balletten seine Aufmerksamkeit schenkte: „Ce n'est point en composant ainsi des ballets isolés qu'il remplira les intentions des amateurs qui ont applaudi à sa nomination; c'est en perfectionnant notre choréographie; c'est-à-dire, en trouvant l'art d'insérer dans nos opéra & autres ouvrages lyriques des danses analogues au sujet, faisant partie de l'action, en soutenant, en augmentant l'intérêt, & complétant la magie de ce

[42]) Grimm, XI, 261.
[43]) Ebd. XI, 358.

délicieux spectacle[44])." Die Klagen der Kenner über die Verlotterung der Tanzeinlagen in den Opern waren nicht unberechtigt. Gardel hatte sich zum Beispiel die folgende Geschmacklosigkeit geleistet. Er hatte für die junge und begabte Tänzerin Gondolié eine Tanzszene entworfen und an verschiedenen Abenden, die ausschließlich dem Tanz gewidmet waren, erfolgreich vorgeführt. Ihn betrübte jedoch der Umstand, daß diese Ballettveranstaltungen an den sogenannten „kleinen" Operntagen („petits jours de l'opéra") stattfanden. Gardel setzte es nun durch, daß seine Ballettnummer gelegentlich einer Aufführung von Glucks „Alceste", also an einem „großen Operntag", gezeigt wurde, und zwar am Ende des zweiten Aktes. Den „Mémoires secrets" ist zu entnehmen, daß das Publikum gegen diese „gaucherie impardonnable" mit Pfiffen demonstrierte[45]). Der Skandal hatte ein Nachspiel in der Direktionskanzlei, wo es zwischen zwei Direktoren zu einem Krach kam, als La Touche seinen Kollegen Hebert für die Entgleisung verantwortlich machte. Nur das Dazwischentreten des Papillon de la Ferté konnte die Erregten beschwichtigen, und Mlle. Gondolié wurde wieder aus dem „Alceste"-Zusammenhang gelöst[46]).

Gluck, der inzwischen in Wien den Tod seiner „kleinen Nachtigall" betrauert hatte, traf Ende Mai 1777 wieder in Paris ein. Diesmal brachte er die Partitur der „Armide". Er hatte noch von Wien aus seine Bedingungen gestellt: „... daß man mir, wenn ich wieder in Paris bin, wenigstens zwei Monate zugestehe, mir meine Sänger und Sängerinnen bilden zu können; daß es meiner Willkür anheim gestellt bleibe, so viele Proben abzuhalten, als ich für nötig erachten werde; ferner, daß man keine Rolle doubliere, und endlich, daß man eine andere Oper für den Fall in Bereitschaft halte, wenn Eine der mitspielenden Personen erkranken sollte[47])." Selbst nachdem man seine Bedingungen angenommen hatte, war sich Gluck noch darüber im Klaren, daß es diesmal besondere Schwierigkeiten zu überwinden galt. In einem Schreiben an du Roullet quält ihn vor allem die Befürchtung, man werde seine „Armide" an der „Alceste" messen, und doch hätten die beiden Opern nichts gemein: „Sie machen sich keine Vorstellung, wieviel verschiedene Nuancen und Stile die Musik fähig ist. ‚Armida' ist im ganzen so verschieden von ‚Alceste', daß Sie glauben können, daß sie nicht vom gleichen Komponisten stammen. Auch habe ich meine beste noch verbleibende Schöpferkraft darauf gewendet, ‚Armida' zu vollenden. Ich war bestrebt, hier mehr Maler und mehr Dichter als Musiker zu sein; kurzum, Sie werden urteilen, ob man es heraushört ... Es herrscht in ‚Armida' eine Art von Delikatesse, wie sie in ‚Alceste' nicht vorhanden ist: denn ich habe einen Weg gefunden, die Personen in einer Art sprechen zu lassen, daß Sie nach ihrer Ausdrucksweise erkennen werden, ob es Armida sein wird, die spricht, oder eine andere[48])."

---

[44]) Mémoires secrets, IX, 237.
[45]) Mémoires secrets, IX, 283 und Grimm, XI, 406.
[46]) Mémoires secrets, IX, 295.
[47]) Schmid, Gluck, 249.
[48]) Zitiert von Tenschert, 198—99.

Die Proben für „Armide" dauerten drei Monate. Die Uraufführung fand am 23. September 1777 statt mit der Levasseur in der Titelrolle, Legros als Renaud und Larrivée als Ubalde. Die Tänze hatte Noverre besorgt. Der „Mercure" fand sie „d'une composition ingénieuse & pittoresque[49])", und das „Journal de Paris" rühmte sie als „très-bien dessinés & conformes aux différentes situations[50])." Die szenische Ausstattung wurde als pompös bezeichnet[51]). Sollte der erhaltene Entwurf für einen Armide-Palast von der Hand eines der Slodtz Brüder bei der Uraufführung verwendet worden sein[52])? Die Zerstörung des Zauberpalastes wird von der Kritik als besonders gelungen bezeichnet. Anstoß erregte eine türenförmige Öffnung, die der Bühnenbildner in einer Wolke angebracht hatte. La Harpe war nicht der Einzige, der sich über den sonderbaren Einfall lustig machte: „Une bêtise du décorateur a contribué à refroidir le spectacle au quatrième acte. Les deux chevaliers Danois qui viennent chercher Renaud dans les jardins d'Armide, sont armés d'une baguette avec laquelle ils peuvent dissiper tous les enchantemens. Des démons déguisés en bergères tentent de les arrêter par leurs séductions. Les deux chevaliers prennent le parti de secouer leurs baguettes, ce qui doit infalliblement faire disparaître les démons femelles. On a imaginé de faire paraître tout-à-coup des nuages qui sortent de terre, et dans ces nuages une porte carrée par laquelle les bergères magiques sortaient en tenant leur panier[53])." Bei der zweiten Aufführung wurde die Wolke weggelassen[54]). Bei der dritten Aufführung ließ man den zweiten weiblichen Dämon weg, um den Gang der Handlung zu beschleunigen, und entschädigte das Publikum durch eine in das Ballett des fünften Aktes eingelegte Arie der Mlle. Saint-Huberty[55]).

„Armide" war ein Mißerfolg. Selbst seine Anhänger mußten zugeben, daß Gluck sich hier auf einem Gebiet bewegte — dem der „tendresse" und „volupté" —, das Lully erobert hatte und posthum noch immer erfolgreich verteidigte. Der Streit zwischen den Gluckisten und den Anhängern der italienischen Oper erreichte nun den Höhepunkt, und selbst die bescheidene Minderheit der Lullysten machte sich bemerkbar. Marmontel und bis zu einem gewissen Grade La Harpe führten den Angriff gegen die deutsche Musik und hoben Piccini und Sacchini auf den Schild. Die Wortführer der Gluckpartei waren der getreue Arnaud und Suard, der „Anonyme de Vaugirard".

Die italienische Partei setzte Glucks „Armide" Sacchinis „L'Olympiade" entgegen. Die Aufführung dieser heroischen Oper durch die Comédiens Italiens (2. Oktober 1777) war jedoch nicht mehr als eine Farce, da die Singspielkünstler nicht den Stil für den von Framery mißhandelten Text Metastasios fanden[56]).

[49]) Mercure de France, Octobre 1777, 154.
[50]) Journal de Paris, No. 270 (27. IX. 1777).
[51]) Mercure de France, Octobre 1777, 154.
[52]) Vgl. Nicole Decugis & Suzanne Reymond, Le décor de théâtre en France (Paris 1953), 103 und Abbildung 60.
[53]) La Harpe, II, 169. Vgl. auch Journal de Paris, No. 267 (24. IX. 1777).
[54]) Journal de Paris, No. 270 (27. IX. 1777).
[55]) Ebd. No. 274 (1. X. 1777).
[56]) Vgl. Mémoires secrets, X, 144 und Grimm, XII, 26.

Als die Académie die Aufführungen der „Olympiade" unterband, weil diese Oper Chöre enthielt und mehr als sieben Sänger zur gleichen Zeit auf der Bühne beschäftigte, da konnte es Gluck nicht verhindern, daß sich das Gerücht verbreitete, er habe die königliche Oper gegen die unbequemen Rivalen aufgehetzt und so das Verbot der Sacchini-Oper erwirkt[57]).

Im Februar 1778 holte die italienische Partei zum großen Gegenschlag aus. Piccinis „Roland" ging über die Bretter der Académie. Marmontel hatte den Text bearbeitet und leitete die stürmischen Proben. Es war für die Mitwirkenden schwierig, sich an die neue Gattung zu gewöhnen: „Les chanteurs et l'orchestre, également étrangers au nouveau genre de musique, perdant sans cesse la mesure, retombaient tantôt dans les cris précipités de Gluck, tantôt dans la lourde et traînante psalmodie du bon Lulli[58])." Gluck würde in dieser Situation die größten Anstrengungen gemacht haben, die knarrende Maschine in Gang zu bringen, aber sein Rivale Piccini war kein Kämpfer: er zog sich verzweifelnd in eine Ecke des Theaters zurück. Marmontel versucht ihn aus seiner Lethargie zu wecken, aber Piccini verdrehte nur die Augen nach oben und murmelte sanft: „Ah! tutte va male! tutte." Als man an einem der Probentage Marmontel veranlassen wollte, mit den Ersatzleuten (les doubles) zu proben, wies der Librettist diese Zumutung entrüstet zurück: er hielt es für unter seiner Würde, an eine zweitrangige Besetzung auch nur zu denken, bis ihn einer der dadurch aufgebrachten Ersatzmänner daran erinnerte, daß er, Marmontel, ja auch nichts weiter sei als ein „double de Quinault[59])". „Roland" war ein außerordentlicher Erfolg. Mlle. Levasseurs (Angélique) Intelligenz im Spiel konnte niemand übersehen, wenn ihre Stimme auch nicht biegsam genug für die italienische Kantilene war. Nach einem Dutzend Aufführungen wurde sie durch Mlle. La Guerre ersetzt[60]), die mit ihrer süßeren Stimme Piccinis Melodieführung weit gerechter wurde als die Gluck-Sängerin.

Am 1. März 1778 ist Gluck wieder in Wien, ziemlich verbittert über die Pariser Kunstverhältnisse. Dennoch beginnt er die Arbeit an zwei neuen französischen Opern: „Iphigénie en Tauride" (nach einem Text von N. F. Guillard) und „Echo et Narcisse" (Text von Ludwig Theodor von Tschudi). Mitte November erreicht er wieder die französische Hauptstadt. Am 18. Mai 1779 findet die Uraufführung der „Iphigénie" statt. Der „Mercure" enthält Elogen über Gluck als Dirigenten. Stellenweise habe das Orchester allerdings zu laut geklungen und die Sänger übertönt[61]). Die Levasseur sang die Titelrolle. Der „Espion anglais" huldigte der Schauspielerin mit den Worten: „Formée et stylée par le chevalier Gluck lui-même, elle est tout de suite montée à un degré de perfection dont on ne l'auroit pas crue susceptible. C'est aujourd'hui la meilleure actrice de la scene; on regrette seulement que sa figure peu théâtrale ne réponde pas

[57]) Mémoires secrets, X, 245.
[58]) Grimm, XII, 58.
[59]) Ebd. XII, 59.
[60]) Ebd. XII, 85.
[61]) Mercure de France, 5. VI. 1779, 60.

à la majesté de ses rôles[62])." Auch der „Mercure"-Kritiker tanzte im Reigen der Bewunderer: „Toujours noble, touchante & vraie dans ses mouvemens comme dans des accens, elle marque toutes les nuances sans rien affecter, & sait passioner son jeu sans perdre la grâce qui ne doit jamais abandonner son sexe[63])." Grimm lobte die „intelligence peu commune[64])", mit der die Sängerin dem dramatischen Part ihrer Rolle gerecht wurde. Wenn Lully einst seinen Sängerinnen empfohlen hatte, sich in der Kunst der Deklamation durch eifrige Besuche der Comédie Française zu schulen, so konnte Grimm jetzt darauf hinweisen, daß die Glucksche Deklamation, „cette déclamation notée", der Deklamation vorzuziehen sei, die man heutzutage im Théâtre-Français zu hören bekomme: „Quand j'entends ‚Iphigénie', j'oublie que je suis à l'Opéra; je crois entendre une tragédie grecque dont Le Kain et Mlle. Clairon auraient fait la musique[65])." Larrivée gab den Orest. In der Eumeniden-Szene trieb er sein Spiel zum Äußersten und überschritt die Grenze des an Gräßlichem Tragbaren[66]). In späteren Aufführungen scheint er den Ausdruck abgeschwächt zu haben: „La chaleur & la vérité avec laquelle il rend les situations violentes de son rôle, suffiroit pour l'élever au rang des grands Acteurs tragiques. On lui a reproché de mettre dans ses mouvemens une agitation trop continue, & d'outrer l'expression de la douleur dans le sommeil. Il paroît qu'il l'a senti lui-même; car à la dernière représentation, il a su modérer son feu, & mettre plus de repos & de nuances dans l'expression de la fureur & du trouble intérieur des remords[67])." Gluck stellte in der Furien-Szene die größten schauspielerischen Anforderungen an den Sänger des Oreste. Hier findet sich ja auch die vielbesprochene Andante-Stelle, in der Oreste die Worte singt: „Le calme rentre dans mon coeur", während die ruhelose Begleitmusik den Text Lügen straft. Als man Gluck auf die Dissonanz zwischen Wort und Ton aufmerksam machte, gab der Musikdramatiker zur Antwort: „Il [Oreste] ment, il prend pour calme l'affaissement de ses organes, mais la furie est toujours là, en frappant sa poitrine: il a tué sa mère[68])." Gluck hatte viel erreicht, wenn er einen Sänger von der Wichtigkeit solcher Feinheiten überzeugen konnte. Auch dem Pilade des Legros kann der „Mercure" seine Anerkennung nicht versagen: „chaleur" und „intelligence" bestimmten seine Leistung. Unter Glucks Fuchtel hatte sich Legros zum Schauspieler ersten Ranges entwickelt. Als er im folgenden Jahr den Achille in der Aulischen „Iphigénie" sang, erinnerte sich der Kritiker des „Journal de Paris", wie linkisch der Sänger bei der Uraufführung gewesen war. Nun heißt es von ihm, vier Jahre nach der Uraufführung, „qu'il est très-attentif au jeu muet qui n'est pas la partie de son Rôle la plus facile[69])." Das stumme

---

[62]) Zitiert von Campardon, II, 130.
[63]) Mercure de France, 5. VI. 1779, 58.
[64]) Grimm, XII, 251.
[65]) Ebd. XII, 250.
[66]) Schmid, Gluck, 346.
[67]) Mercure de France, 5. VI. 1779, 59.
[68]) Olivier de Corancer im Journal de Paris, 1788, 1011.
[69]) Journal de Paris, No. 269 (26. IX. 1778), 1075.

Spiel finden wir nun bei Aufführungen Gluckscher Opern des öftern rühmlich erwähnt. So bei der Reprise der aulischen „Iphigénie" (1778), in der Mlle. Duranci die Clitemnestre sang: „Rien qui produisit un effet plus terrible que son imprécation contre les Crecs. Son jeu muet dans le moment où elle entend le chant du sacrifice, prouve jusqu'à quel point cette Actrice sait profiter des beautés de situation[70])."

Die Choreographie für die taurische „Iphigénie" hatte wiederum Noverre besorgt. In der Urfassung waren nur drei Tanzszenen vorgesehen: zunächst ein Ballett der Skythen im ersten Akt, wofür Noverre den Dank des „Mercure" erntete: „Il peint avec vérité & avec force la joie cruelle d'un peuple sauvage, qui amène en triomphe ces deux victimes, & se réjouit d'avance de voir bientôt couler leur sang. Il est très-bien exécuté par tous les Danseurs, & principalement par MM. Gardel & Dauberval, qui rendent à merveille, par des pas & des mouvemens simples, mais énergiques & bien caractérisés, la danse de deux Chefs de Sauvages[71])." Nach Aussage Noverres hatte Gluck die Musik zu diesem Ballett komponiert, nachdem ihm der Tanzmeister die Schritte und Gebärden der Beteiligten beschrieben hatte[72]). Der zweite Akt brachte die Furien-Pantomime, mit der der „Mercure" nicht einverstanden war: „Elle auroit, à ce qu'il nous semble, encore plus d'effet, si les Danseurs y *dansoient* moins; s'ils mettoient plus de repos & plus de variété dans les tableaux, & s'ils observoient plus scrupuleusement les intentions de la musique, qui nous paroît indiquer les momens où les Furies doivent se précipiter sur Oreste, & ceux où ils doivent reculer avec une sorte d'horreur[73])." La Harpe, ein uneingeschränkter Bewunderer Piccinis, der Glucks Musik als gekünstelten und barocken Heidenlärm bezeichnete, war weniger kritisch und gerade von der Furien-Pantomime stark beeindruckt: „Ce qui m'a fait le plus grand plaisir dans l'opéra d'Iphigénie en Tauride, c'est l'exécution de la tempête, à l'ouverture du premier acte, et la danse des furies qui tourmentent Oreste pendant son sommeil: cette partie de pantomime est d'un grand effet[74])." Schließlich tanzte die Ballettruppe das Finale, wofür Gossec Musik geliefert hatte. Nach einigen Aufführungen wurde im vierten Akt noch ein Ballett eingeschoben: „Ce sont des Scythes de l'un & l'autre sexe, qu'on présente enchaînés à Oreste, & à qui il rend la liberté. Ils dansent pour exprimer leur joie & leur reconnoissance, & les Grecs viennent enlever la statue de Diane[75])."

Über die dekorative Ausstattung des Werkes schweigen die Pariser Quellen. Da die Wiener Erstaufführung von 1781 in szenischer Hinsicht dem Pariser Muster folgte, ist es vielleicht gestattet, von Wien aus Rückschlüsse auf Paris zu ziehen. Doch davon wird später die Rede sein.

Als Gluck vier Monate nach der taurischen „Iphigénie" die Pariser mit „Echo

[70]) A. a. O.
[71]) Mercure de France, 15. VI. 1779, 179.
[72]) Noverre, Lettre sur les arts imitateurs (Paris 1808), Préface, XIV—XV.
[73]) Mercure de France, 15. VI. 1779, 179.
[74]) La Harpe, II, 374.
[75]) Mercure de France, 15. VI. 1779, 179.

et Narcisse" überraschte (24. September 1779), fanden selbst seine Anhänger nur mit Schwierigkeiten den Zugang zu einem Werk, das der Furien und wilden Skythen entbehrte und aus der tragischen Welt der Atriden in die melancholische der Ovidschen Metamorphosen führte[76]). Von den Sängern hatte nur Legros (Cynire) schon mit Gluck gearbeitet. Neu waren Lainez als Narcisse und Mlle Beaumesnil als Echo. Die reizende Einheitsdekoration stammte von Pierre-Adrien Paris[77]), einem der Hofmaler Ludwigs XVI: „Le théâtre représente des coteaux fleuris, l'autel de l'Amour, son temple, la grotte des nymphes, la fontaine de Narcisse, des bocages agréables et des bois de cyprès, entrecoupés et surmontés de rochers[78])."

Die Pariser verwarfen Tschudis Libretto als undramatisch. Das Raffinement der esoterischen Musik Glucks erschloß sich nur wenigen Kennern. Aber es gab nur eine Stimme des Beifalls für Noverres Ballette. Der Kritiker des „Journal de Paris" widmete diesen Tänzen einen besonderen Artikel[79]). Danach haben die Tänze von „Echo et Narcisse" den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht, der für diese Kunst überhaupt erzielbar ist. Hier war der Tanz restlos im Pantomimischen aufgegangen. Hier wurden den Zuschauern nicht mehr eine Kette von Solotänzen zugemutet, die immer eine gewisse Kälte verbreiteten und das Publikum schon lange langweilten. Hier fand man nicht mehr die lächerlichen Tänze allegorischer Figuren, die man den Parisern jahrzehntelang vorgesetzt hatte. „On se rappelle encore que l'excès de la déraison a été porté même de nos jours, jusqu'à faire danser sur ce Théâtre les constellations, les parties du monde, les heures numérotées sur la poitrine, &c. toutes les passions y jouoient un personnage, ainsi que les crimes: on y a vu danser le meurtre & le poison, tenant un poignard, des herbes & une coupe[80])." Noverre hatte diese lächerliche Symbolik in der Mottenkiste gelassen und ein wahres Tanzdrama geschaffen, dessen flüchtige Rokokoschönheit uns noch aus den folgenden Zeilen anweht: „M. Noverre qui peut être auroit préféré d'autres [als die im Gefolge des Liebesgottes auftretenden „Plaisirs" und „Peines"] personnages les a masqués aux yeux des Spectateurs: ils sont tous des Plaisirs; mais comme il faut obéir à l'Amour, il introduit un Berger & une Bergere. Ils sont à la tête des Plaisirs; ils présentent une couronne à l'Amour; ce Dieu sensible à leur hommage couronne la Bergere qui tombe à ses pieds. Le groupe pittoresque que produit cette situation a été fort applaudi. Voilà pour le bonheur. A l'égard des Peines, un enfant, sous la forme du Plaisir, appelle le Berger & les suivans de l'Amour; ils disparoissent. La Bergere s'apperçoit que son Berger & les Plaisirs l'ont abandonnée; elle court errante, elle se livre à toutes les inquiétudes qui peuvent agiter un coeur tendre; elle invoque l'Amour,

[76]) Noch ehe Gluck eine Note geschrieben hatte, prophezeite man den Mißerfolg des Werkes. Vgl. Noverre, Lettres sur la danse (St. Petersburg 1804), IV, 21.

[77]) Man vgl. über Paris: Comte Ernest de Ganay, P.-A. Paris, architecte du Roi (1745—1819) in: Revue de l'art ancien et moderne, XLVI (1924), 249—64.

[78]) Grimm, XII, 313.

[79]) Journal de Paris, No. 272 (29. IX. 1779), 1106—07.

[80]) A. a. O.

embrasse son autel, & fuit en exprimant son désespoir. Elle parcourt la montagne, en atteint le sommet, & veut se précipiter; son Amant, ramené par le Plaisir, tombe à ses genoux: le Vallon dans ce moment se trouve rempli par les Jeux & les Plaisirs, ce qui offre un tableau agréable, & permet ensuite des danses voluptueuses[81])." Der Schäfer war der jüngere Vestris, die Schäferin Mlle. Guimard. „M. d'Auberval, dans le troisième Acte, rassemble autor de lui les Pastourelles au son du chalumeau; ce Ballet, moitié noble, moitié champêtre, a été fort gouté; on y admire la finesse & la précision de Mlle. Allard, & la gaieté de Mlle. Pelin, qui de jour en jour devient plus agréable au Public[82])."

Aber die Tänze Noverres und die arkadische Landschaft des Paris konnten das Werk nicht retten. Gluck, der bei den Proben den ersten Schlaganfall erlitten hatte, war über den Mißerfolg seiner musikalischen Ekloge tief verstimmt. Nichts konnte ihn mehr in Paris halten, nicht einmal das Angebot der französischen Königin, die musikalische Erziehung ihrer Kinder zu übernehmen. Er fuhr am 7. Oktober nach Wien zurück, von wo aus er in einem Brief an Kruthoffer seinem Groll gegen die Pariser freien Lauf ließ: „Ich wüntschte das Einmahl einer köme der mich ablesete, und den publiquo mit seyner Music gefallen möchte, damit man mich mit ruhe ließe, dan ich kan alle die plaudereyen so ich mit Narcisse von freynden und feynden habe anhören müssen, und die Pillen so ich geschluckt habe, noch nicht vergessen, dan die H: frantzosen können noch nicht Eine Musicalische Eclogue von Einem Poëme Epique unterscheiden[83])." Er hatte sich geschworen, Paris nicht zu betreten, solange man dort zwischen Gluckisten und Piccinisten unterschied. Aber die endgültige Entscheidung kam doch erst, als auch der Umarbeitung[84]) von „Echo et Narcisse" in Paris (31. August 1780) der Erfolg versagt blieb. Diese Neufassung blieb Glucks letztes Geschenk für die Pariser und sein letztes Werk für die Bühne.

Eine anonyme Zuschrift an das „Journal de Politique et de Littérature" hatte schon 1777 Prometheus-Gluck gefeiert, dessen Reformideen revolutionäre Veränderungen im Gefüge der Pariser Oper bewirkten: „Er fand ein Orchester, das in der Musik nur c, d, und schwarze Noten sahe; Sammlungen von hölzernen Männern, die man Chöre nannte. Schauspieler, von welchen ein Theil so ohne Leben war, wie die Musik, die sie sangen; und andre, die sich auf Kosten ihrer Arme und ihrer Lunge anstrengten, einer traurigen schwerfälligen Musik und frostigen Gesängen Feuer zu geben. Prometheus schwenkte nun seine Fakel, und die Bildsäulen belebten sich. Die Instrumente des Orchesters wurden zu gefühlvollen Stimmen, die bald rührende, bald schreckliche Töne von sich gaben, bald Geschrei bald Seufzer ausstießen, und alles ver-

[81]) A. a. O.
[82]) A. a. O.
[83]) Glucks Brief vom 30. V. 1780 in G. Kinsky, Glucks Briefe an Franz Kruthoffer (Wien 1927).
[84]) Gluck hatte ein Memorandum nach Paris geschickt und darin Anweisungen für die Vortragsweise gewisser Szenen gegeben. B. Horowicz, Le théâtre d'Opéra (Paris 1946), 138—39, hat Spuren dieses Dokumentes in den Archives Nationales entdeckt.

einigte sich mit der Handlung, um den Eindruck zu verstärken oder zu vervielfältigen. Die Schauspieler sahen ein, daß eine immer sprechende und ausdrucksvolle Musik nur gut gefühlt werden müsse, um ein starkes und wahres Spiel hervorzubringen. Die Figuranten der Chöre, die durch den Geist, der die Maschiene belebte, in Bewegung gesetzt wurden, waren erstaunt, sich auf einmal als Schauspieler zu sehen, und die Tänzer waren noch mehr erstaunt, nichts mehr auf einem Theater zu sein, wo sie beinahe alles gewesen waren. Der Eindruck dieses neuen Schauspiels war außerordentlich. Man sahe zum ersten Male ein in Musik gesetztes Trauerspiel[85])."

Als Gluck sich endgültig vom Pariser Opernleben zurückzog, war auch Noverre fest entschlossen, der Académie den Rücken zu kehren. Die Gründe, die ihn zum Rücktritt bewogen, hat der Tanzmeister in seinem Schreiben[86]) an den Generalintendanten Papillon de la Ferté dargelegt. Noverre hatte im Grunde nur während der ersten sechs Monate seines Engagements verhältnismäßig frei schaffen können. Nach Ablauf dieser Frist wurden die von Maximilien Gardel und Mlle. Guimard inszenierten Kabalen wirksam. Das leitende Komitee verlangte, daß Noverre Ideen für neue Aktionsballette einreichte, aber die meisten seiner Entwürfe schliefen dann in den Archiven der Oper ein. Der Ausreden gab es viele: „Tantôt mes ballets étoient trop tristes, tantôt trop gais; celui-ci étoit d'un genre trop noble, celui-là trop mesquin[87])." Dies gab Noverres Gegnern Zeit, Gerüchte zu verbreiten, denen zufolge der Tanzmeister seine Schöpferkraft verloren hatte und nur noch ein Schatten seines einstigen Selbst war. Ab und zu durfte Noverre zwar ein neues Ballett einstudieren, aber nur weil die Intriganten hofften, daß er sich damit blamieren werde. Noverre hatte die Genugtuung, daß seine Ballette beim Publikum Beifall fanden, obwohl man sie unter den ungünstigsten Voraussetzungen angesetzt hatte, zunächst als Beiprogramm in Gesellschaft von abgenützten „Fragmenten", dann zu einer Zeit, da sich der Hof nicht in Paris befand. Als man 1779 Noverres „Medée" wieder in den Spielplan aufnahm, geschah dies knapp vor Ostern, so daß nur wenige Aufführungen stattfinden konnten. Nach Ostern wurde das Ballett nicht mehr gegeben, da man die „Medée"-Kostüme für Gardels „La chercheuse d'esprit" und „Mirza et Lindor" verschneidert hatte. Immer wieder mußte Noverre den Vorwurf hören, daß seine Ballette zu teuer waren. Dagegen

---

[85]) Siegmeyer-Leblond, 88. Im selben Sinne äußerte sich „L'Observateur anglois" (III, 232—33): „Il a fallu vingt-cinq ans [seit der Guerre des Bouffons, 1753] pour opérer ce changement chez le peuple le plus inconstant de l'Europe, parce qu'il était nécessaire de former des sujets pour l'exécution, soit du chant, soit des symphonies. Aujourd'hui que l'Orchestre a l'oreille, le goût & la main disposés à ce genre de musique; que les gosiers des Acteurs & des Actrices ont acquis la flexibilité, la légèreté & la tenue convenables; que la génération naissante s'habitue aux sensations excitées dans leur âme par l'Orphée Allemand, Lully & Rameau même ne deviendront plus supportables aux uns & aux autres. Les vieillards seuls, dont l'organe racorni ne pourra s'assouplir aux impressions trop fortes, trop vives, trop déchirantes des accens véritables de la passion, réclameront l'ancien genre."

[86]) Veröffentlicht in Campardon, L'Académie royale de musique au XVIII[e] siècle (Paris 1884), II, 204—15.

[87]) Ebd. 210.

wies er darauf hin, daß man gerade seinen Balletten die Ehre erwiesen habe, Einsparungsmaßnahmen durchzuführen. Seine Figuranten wurden in Muslin gesteckt, obwohl es im übrigen bei der Oper ohne Seide und Taft nicht abging. Noverre tröstete sich mit der folgenden Überlegung: „Je sais par expérience que n'est pas de 50 aunes de taffetas et de satin que dépend le succès de mes ballets[88])." Auch an den Dekorationen hatte man gespart: „Le même paysage (et il n'a point été peint pour eux) a servi pour les ballets des ‚Petits riens', des ‚Caprices de Galathée', des ‚Ruses de l'Amour' et d' ‚Annette et Lubin'[89])." Am 1. Juli 1781 erfolgte Noverres Rücktritt als maître de ballet. Sein Nachfolger wurde Gardel, dem Dauberval assistierte. Noverre hegte die schlimmsten Befürchtungen für die Zukunft: unter Gardels Zepter werde sich der Tanz in der Oper vom ballet d'action entfernen und sich dem Boulevardgeschmack anpassen. Denn um Gardels „pantomimes à vaudevilles" zu verstehen, müsse man auf Papierrollen in großer Schrift „Achille en colère" oder „Priam suppliant" malen lassen.

Die Machtbefugnisse Gardels und Daubervals waren schon im April 1780 erweitert worden, als man aus dem Personal der Oper einen Ausschuß zusammensetzte, der den Direktor Antoine Dauvergne in der Leitung der Académie unterstützen sollte. Als Mitglied dieses Komitées führte Gardel die Oberaufsicht über das Dekorationswesen, während Dauberval die Kostüme verwaltete. Dauvergne konnte mit diesem Ausschuß, dem auch Sänger angehörten, nicht zusammenarbeiten, da die einzelnen Mitglieder nur darauf aus waren, sich von jeder höheren Autorität unabhängig zu machen. Die wichtigsten Entscheidungen wurden hinter dem Rücken Dauvergnes gefällt. Die Folge war ein chaotischer Zustand, von dem man aus dem Beschwerdebrief Douvergnes an Papillon de la Ferté ein anschauliches Bild gewinnt. Als man daran ging, Gardels Ballett „Mirza et Lindor" vorzubereiten, wurden die Besprechungen, zu denen Dauvergne nicht zugezogen wurde, im Hause der Guimard abgehalten. Hier wurde mit dem Komponisten verhandelt, hier erhielt Boquet den Auftrag für die Dekorationen und Kostüme, hier wurden sogar heimliche Proben abgehalten, und all dies ohne Dauvergnes Wissen[90]). Die Guimard war das Zentrum der Intrigen, und der Operndirektor war machtlos: „On va dans la loge de Mlle. Guimard, on y change la répertoire suivant ses volontés et souvent sans que je m'en doute[91])." Aus Dauvergnes Bericht fällt auch Licht auf die Haltung der Guimard Noverre gegenüber: die Tänzerin hatte sich geweigert, in den Balletten Noverres aufzutreten, und hatte auch andere Balletteusen davon abgehalten, für Noverre zu tanzen. Dauvergne bedauerte dies vom Kassenstandpunkt aus, da vier oder fünf dieser Ballette zugkräftig gewesen waren und man sie mit geringen Kosten im Spielplan hätte halten können[92]). Im übrigen führte

---

[88]) Ebd. 211—12.
[89]) Ebd. 212.
[90]) Vgl. Dauvergnes Bericht an Papillon de la Ferté in Campardon, I, 192.
[91]) Ebd. 197.
[92]) Ebd. 195.

Dauvergne den Rückgang der Kasseneinnahmen auf den Schlendrian zurück, der bei den Operninszenierungen herrschte. Warum war zum Beispiel die Reprise von „Castor et Pollux" mißglückt? Hier sind einige Gründe dafür: „Le combat, qui étoit autrefois superbe, et qui ne contribuoit pas peu à attirer l'attention d'une portion de public, a été détestable. Le pas des lutteurs dans le second acte, qui faisoit aussi un très=grand effet, ainsi que le ballet de ce même acte ont été tout aussi mauvais et tous les autres ballets de cet opéra ont été négligés de même; tout le public s'en est plaint. C'est ainsi que tous les autres opéras qu'on a donnés cette année ont été traités. ‚Andromaque', ‚Alceste', ‚Persée', ‚Iphigenie' ont été négligés de même quoiqu'il y ait fort peu de danse. On ne met plus que très=peu de monde dans le corps de ces ballets; presque jamais de danseurs seuls, point de ces pas d'ensemble de plusieurs sujets intéressans qui font tant d'effet. On n'a saisi aucune situation, aucune circonstance de faire dans les opéras des ballets pompeux et même figurés comme cela se faisoit avant la mode des ballets d'actions auxquels on a tout sacrifié, ce qui n'a pas peu nui au succès de ces ouvrages et par conséquent aut recettes[93])." Die Oper brachte nicht genug Neuheiten heraus, und die Proben wurden verzögert, weil die neuen Ballettmeister Jagdausflüge und Landpartien machten: „Tout le monde sait qu'il est arrivé souvent que les rôles, les choeurs et l'orchestre étant sus et les décorations et les habits prêts, on étoit obligé de suspendre les répétitions pour attendre que les ballets le fussent. Ce tems perdu à chaque mise nous a ôté les moyens de mettre au théâtre un ouvrage et peut=être deux de plus cette année; c'est donc une perte réelle: et ils disent que je n'ai pas soigné la mise des ouvrages[94])." Dauvergne geißelt schließlich auch die in den Lagerräumen der Oper herrschende Korruption. Im Magazin führte der Sekretär La Salle das große Wort. Er besorgte die Buchführung und steckte mit Dauberval unter einer Decke. Dauberval hatte dem Tuchhändler Larrivée geradezu das Monopol für Stofflieferungen an die Oper gegeben. Die Hälfte der gelieferten Stoffe war unbrauchbar: die Qualität war schlecht, die Farben waren „baroques". Der maître tailleur war ein anderer Busenfreund Daubervals, er weigerte sich, diese Stoffe zu verarbeiten, weil die Sänger diese Kostüme nicht tragen würden. Also mußten neue Stoffe gekauft werden, obwohl sich später herausstellte, daß dieselben Stoffe bereits vorhanden waren. Der Schneider rechtfertigte sich dann durch den Hinweis, daß Mlle. Guimard oder ein anderer Stern die diesbezüglichen Befehle erlassen hatte. Der Meisterschneider scheint auch aus den Stoffen der Oper Privatkostüme angefertigt zu haben. Im übrigen verschwanden immer wieder Kostüme und Möbel aus dem Fundus der Oper, wofür wieder der garde=magasin Dechanlais verantwortlich war[95]). Eine Inventaraufnahme fand niemals statt.

1781 ist ein Jahr der Rechenschaftsberichte. In dem compte rendu eines Noverre sowohl wie in dem eines Dauvergne spiegelt sich die Krise des fran=

[93]) A. a. O.
[94]) Ebd. 196.
[95]) Ebd. 189.

zösischen Rokoko nicht weniger als in der historischen „Abrechnung" des Finanzministers. Necker demissionierte, Noverre ging nach England, Dauvergne bettelte um eine Pension, und Gluck verbrachte seinen Lebensabend in Wien.

Seit dem Erscheinen des „Bardiets" hatte er sich innerlich mit Klopstocks „Hermannsschlacht" beschäftigt. Teile der Komposition trug er fertig im Kopf, zögerte aber, seine musikalischen Gedanken zu fixieren. In einem Brief, in dem er den drängenden Klopstock seiner Treue versicherte, nahm Gluck auch Bezug auf ein Anliegen des Dichters, der ihn mehrmals gebeten hatte, ihm Anweisungen für die Aufführung der „Alceste" zu schicken. Gluck winkte ab: er hätte den Dichter längst mit einer derartigen Erklärung versehen, wenn man sich von solchen schriftlichen Anleitungen etwas versprechen könnte. Das Gesangliche böte zwar keine Schwierigkeiten für eine Person, die Empfindung hat: „Sie darf sich nur dem Trieb ihres Hertzens überlassen. Allein die Begleitung, derer Instrumente begehren so viele Anmerkungen, daß ohne meine Gegenwart nichts angefangen ist. Wenige Noten müssen gezogen, andere gestoßen, diese halbstark, jene stärker oder schwächer producirt werden, ich geschweige das mouvement anzudeuten zu können. Ein wenig langsamer oder geschwinder verderbt ein gantzes Stück[1])."

Gluck scheint sich über die Grenzen seiner Notation wiederholt mit seinen Wiener Freunden unterhalten zu haben. Denn als Friedrich Nicolai 1781 nach Wien kam, wurde ihm, so oft er einem Gluckianer begegnete, bedeutet, daß Glucks Opern nicht richtig aufgeführt wurden, wenn Gluck nicht selbst die Einstudierung überwacht hatte. Nicolai, dem das nicht einleuchten wollte, war enttäuscht: er war nach Wien gekommen, um eine Glucksche Oper oder wenigstens Teile daraus „nach der eigenthümlichen Gluckschen Manier" aufgeführt zu hören. Aber Gluck war nicht in Wien, sondern zur Kur in Baden. Seine Opern konnten nicht gegeben werden, weil sie nicht einstudiert waren. So mußte sich Nicolai mit einer Aufführung des „Orpheus" begnügen, die von einer französischen Gesellschaft im Theater am Kärntnertor veranstaltet wurde. Die Gluckianer hatten Nicolai vor einem Besuch der Aufführung gewarnt. Er war indes objektiv genug, nach der Vorstellung zu schreiben: „Daß Gluck selbst mit den spielenden Personen sehr schlecht würde zufrieden gewesen seyn, ist sehr leicht zu erachten." Hier folgen die Anmerkungen Nicolais über die französischen Gäste: „Gesang und Aktion war so gut als gar nichts. Le Sr. le Petit krähete wie ein Hahn und quäkte wie ein Frosch, stand immer vorwärts gerichtet in einem Winkel von 45 Grad, wie der Korporal Trim im ‚Tristram Shandy', und wenn er gegen seine Euridice zärtlich that, so legte er die rechte Hand vor die Brust, die linke vor den Bauch, und krümmte sich, als ob er die Kolik hätte. Gleichwohl war des Klatschens kein Ende, welches aber hoffentlich nur dem Komponisten gelten sollte, sonst wäre es zu arg gewesen. Mad. Giorgi Banti hatte eine ganz artige ziemlich biegsame Stimme und sang ihre Rolle nun

[1]) Zitiert von Tenschert, 207 (10. Mai 1780).

so ohne Anstoß herunter. Mademoiselle Laurent, in fleischfarbenem Taffent mit einer sittsamen Opernschürze eingeschnürt, machte eigentlich nicht den Amor, sondern den Kupido; denn sie liebäugelte immer rund herum von den ersten Logen bis zur 10 Kr. Gallerie[2])."

Noch einmal sollte Gluck den Wienern eine authentische Operninterpretation geben. Mit Alxingers Hilfe arbeitete er eine deutsche Übersetzung der taurischen „Iphigenie" aus. Über Glucks Beteiligung an den Proben liegen keine Zeugnisse vor. Der von den ersten Schlaganfällen heimgesuchte Komponist mußte sich wohl schonen, wenn er es sich auch kaum nehmen ließ, die Gesangspartien mit den Künstlern durchzuarbeiten, wobei ihm die Bernasconi am wenigsten Mühe gemacht haben dürfte. Aus einem Schreiben Glucks an Franz Kruthoffer entnehmen wir, daß sich der Komponist auch um die Dekorationen bemüht hatte, denn nach der Aufführung schrieb Gluck seinem Pariser Vertrauensmann: „Die Dessins des Hrn. Moreau haben vieles zu der guten Aufnahme beigetragen. Überschicke Ihnen die von mir begehrten Bilder zurück, obwohlen dieses Sacrifice mir hart geschieht[3])." Hier handelte es sich offenbar um Louis Gabriel Moreau, den Dekorateur der Pariser Uraufführung, von dem Gluck die Bühnenbilder für Wien bestellt hatte, um die deutsche Erstaufführung wenigstens im Dekorativen der Pariser anzugleichen.

Die Wiener Premiere der taurischen „Iphigenie" fand am 23. Oktober 1781 im Burgtheater statt. Mozart hatte fast allen Proben beigewohnt, wenn es ihm auch nicht glückte, für die erste Aufführung einen Sitz zu erobern[4]). Gluck berichtete an Kruthoffer, daß die Vorstellung „mit größtem Beifall" aufgenommen wurde[5]). Einzelheiten über die Aufführung entnehmen wir der eingehenden Besprechung Sonnenfels' im „Deutschen Museum[6])". Mit Moreaus Dekorationen konnte sich der Rezensent nicht befreunden. Nichts deutete darauf hin, daß die Handlung im rauhen Taurien spielte. Es fehlte an Lokalkolorit. „Das Zimmer der Iphigenia gleichte eher einem Sprachsaale, als der Wonung einer Priesterin, deren Amt es war, zur Ehre der taurischen Kriegsgöttin jedem hierher verirrten Fremdlinge den Hirnschädel einzuschlagen[7])." Auch über die Kostüme der Skythen machte sich Sonnenfels lustig. Die Halbwilden trugen „Bandschuhe". In Ablehnung des Höfisch-Traditionellen forderte der Kritiker ethnographische Korrektheit und empfahl für die Skythen „steinerne Schnallen auf nackten Beinen[8])". Auch kreidete der Merker an, daß der dem Schiffbruch entronnene Orest im Harnisch und mit der königlichen Kopfbinde auftrat. Auch

---

[2]) F. Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Berlin und Stettin 1784, IV, 539.

[3]) Zitiert von Tenschert, 208 (2. November 1781).

[4]) Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart, herausgegeben von E. H. Müller von Asow, Berlin 1942, III, 135 (Brief an den Vater vom 24. Oktober 1781).

[5]) Zitiert von Tenschert, 208.

[6]) J. von Sonnenfels, Nach der zweiten Vorstellung der Iphigenia in Tauris, Deutsches Museum, Leipzig, Mai 1782, 400—16.

[7]) Ebd. 406.

[8]) Ebd. 415.

hier also ein Verstoß gegen den Realismus. Hätte Sonnenfels Regie geführt, dann hätten die Kampfszenen nach der Ermordung des Thoas anders ausgesehen. So hatte man es verabsäumt, bei einem „Historienmaler" zur Schule zu gehen und aus den drei Gruppen (dem Chor der Priesterinnen, den von Pylades herbeigeführten Griechen und der skythischen Leibwache des Thoas) das „große theatralische Gemälde" zusammenzusetzen[9]). Und was taten Orest und Pylades während des Kampfes, der sich im Hintergrund abspielte? Sie hingen „im Vordergrunde der Schaubühne einander zärtlich am Halse, und girrten sich Süssigkeiten der Freundschaft zu[10])".

Antonia Bernasconi, an deren Alceste sich Sonnenfels noch mit Dankbarkeit erinnerte, war auch diesmal der — gesanglich allerdings schon leicht sinkende — Stern der Aufführung. Der Rezensent hatte beobachtet, daß die Künstlerin zwischen der ersten und zweiten Aufführung als Darstellerin noch gewachsen war. So hatte sie bei der zweiten Aufführung eine Lösung für die Opferszene gefunden, wo ihr der Librettist die Aufgabe erschwert hatte. Orest hat am Altar die Worte zu singen: „O Iphigenia! O theure Schwester!" und daran anschließend noch den Vers: „O so — so warst auch Du in Aulis einst geschlachtet!" Durch ihr stummes Spiel überbrückte die Sängerin diese dramatisch ungeschickte Langatmigkeit. Nachdem Orest „O Iphigenia! O theure Schwester!" gerufen hatte, begann die Bernasconi die ausdrucksvollste Pantomime: „Sie bebt zurück: der schreckliche Gedanke, was war ich im Begriffe zu thun? bindet ihre Zunge und Hand, Entsetzen versteinert sie, wie einst Nioben der Schmerz; dadurch erhält Orest Zeit zu seinem zweiten Verse, an dessen Ende das entsinkende Beil sie gleichsam in das Gefühl zurückruft — und nun wirft feuriges Entzücken sie ihrem Bruder! ihrem Orest! an den Hals[11])." Die letzte Szene mit Thoas bot der Künstlerin wiederum Gelegenheit, der „Blöße des Gedichts" durch kühnes Spiel eine Hülle umzuwerfen[12]). Josef Adamberger (Orest) hatte gesangliche Vorzüge, wenn er auch darstellerisch seiner Aufgabe nicht gerecht wurde: „Sein griechisch gezeichneter Kopf, sein Körperbau, eine ziemlich freie, zugerundete Geberde des Arms sind nicht geringe Vortheile auf der Schaubühne. Mehr Sicherheit des Tritts, mehr Feierlichkeit des Gangs, mehr Geschmeidigkeit des Rumpfs, mehr Verwendung der ganzen Körperstellung, um die Zeichnungen zu veredeln; und, sagte um und neben mir jedermann, da er mit so viel Seele und Gefühl singt, warum solte ihm beides beim Spiele versagen[13])?"

Über die Ausführung der Tänze schweigen unsere Quellen. Seit dem Scheiden Noverres war es mit dem Wiener Ballett rasch abwärtsgegangen. Als die Proben für die taurische „Iphigenie" im Gange waren, schrieb Mozart seinem Vater: „Da wird in ganz Wien und in allen vorstädten um figuranten geworben — denn

---

[9]) A. a. O.
[10]) Ebd. 413.
[11]) Ebd. 411.
[12]) A. a. O.
[13]) Ebd. 412.

es ist noch ein trauriger Rest vom Noverre vorhanden, die aber die 8 Jahre durch kein bein bewegt haben, und die meisten davon also wie lauter Stöcke sind[14])." Die Reorganisation des Balletts nahm der aus München berufene Tanzmeister Crux vor[15]). Man wollte sich nicht blamieren, da man in Wien den Besuch des russischen Großfürsten Paul erwartete, zu dessen Ehren Glucks „Alceste" einstudiert wurde. Auch die taurische „Iphigenie" wurde den russischen Gästen vorgesetzt, die schließlich noch Gelegenheit hatten, einen italienischen „Orpheus" zu hören. Über den Anteil Glucks an diesen drei Neueinstudierungen sind wir nicht unterrichtet. Es ist anzunehmen, daß der Komponist zur Passivität verurteilt war. Die Schlaganfälle häuften sich, die Lähmung schritt fort. Glucks Werke waren sich selbst überlassen.

Wie schon Nicolai feststellen mußte, hatte Gluck in Wien keine Schule gegründet. In Paris allerdings wirkte noch etwas wie eine Tradition nach, und als 1783 J. F. Reichardt den Komponisten besuchte und das Verlangen äußerte, Glucksche Opern zu hören, wies ihn der Komponist nach Paris. Mit Glucks Empfehlungen ausgestattet kam Reichardt 1785 nach Paris, wo er zum erstenmal Gelegenheit hatte, zwei Gluck-Opern zu hören. Zeichen des Verfalls waren spürbar, aber doch auch noch etwas vom Gluckschen Geiste[16]). Reichardt bemühte sich dann, die Aufführung Gluckscher Werke in Berlin durchzusetzen, doch vereitelten die Intrigen der italienischen Partei das Vorhaben.

Erst 1795 kam die erste Gluck-Oper, „Iphigenie in Tauris", in Berlin zur Darstellung. B. A. Weber leitete die Aufführung im königlichen Nationaltheater. Die Titelrolle sang Margarete Louise Schick, deren Gesang und Darstellung in einer anonymen Rezension der Zeitschrift „Berlin" gerühmt wurden[17]). Auch Beschort als Orest, Ambrosch als Pylades und Franz als Thoas schnitten gut ab.

---

[14]) Gesamtausgabe ... Mozart, III, 121 (Brief an den Vater vom 12. September 1781).

[15]) F. L. W. Meyer, Friedrich Ludwig Schröder, Hamburg 1819, I, 378.

[16]) Ein späterer Pariser Aufenthalt (1802/03) gab Reichardt wiederum Gelegenheit, Aufführungen von Gluckschen Opern beizuwohnen. Das schauspielerische Niveau war gesunken: „Damals, vor sechzehn, siebzehn Jahren, ward diese Oper, besonders von Seiten der Declamation und Action, so groß ausgeführt, daß ich in den ersten Vorstellungen, die ich davon sah, gar nicht zu der Ruhe und Besonnenheit gelangen konnte, zu beobachten, worinnen denn eigentlich die ungeheure Wirkung des ersten Aktes [der aulischen Iphigenie] läge", schrieb Reichardt in seinen „Vertrauten Briefen" (Hamburg 1804, I, 178). Dafür waren die Chöre nun besser als ehedem. „Von den Dekorationen thun nur noch die alten ungeheuern Massen, den Tartarus darstellend, ihre ganz große Wirkung." (Ebd., 180.) In der Hauptrolle der „Alceste" blieb Mlle. Armand nun weit hinter der Darstellung der St. Huberty (1785) zurück. Wiederum fielen die Chöre auf, die „ohn' alles Geschrei" und rein sangen. „Und wie wohl das in den großen tragischen Scenen thut, eine solche Masse in schicklicher und bedeutender Action zu sehen; und wie da alles zu großem malerischen Effekt gruppirt ist, und alles, von dem Prachtgewande des ersten Helden, bis zur Beleuchtung des Hintergrundes zu Einem großen Ensemble, zu Einem bestimmten, ganzen Eindruck berechnet ist! — Bei den Veränderungen der Decorationen gehen jetzt indeß bisweilen Unordnungen vor, wie ich sie hier sonst nie bei der großen Oper bemerkte. Schon einigemale haben die Gardienen beim Aufziehen Kronleuchter zerschlagen." (Ebd. 181—82.)

[17]) Berlin, eine Zeitschrift für Freunde der Schönen Künste, des Geschmackes und der Moden, 5. Heft, 1799, 226—37.

Im übrigen fand der Kritiker an der Choreographie und an den Kostümen viel auszusetzen. Seine Einwände sind Symptome der Zeit. Ein radikaler Wandel der Kunstanschauungen bahnt sich an, der auf der Jagd nach dem Authentischen das Höfisch-Konventionelle entwerten wird. Der neue Geist war schon in den Kostümdebatten der Pariser Journale zu spüren gewesen. Auch Sonnenfels hatte von der Warte des Gebildeten aus Einzelheiten der Ausstattung benörgelt. Geradezu katastrophale Folgen hatte dann der Umstand, daß Talma sich von David eine echte römische Toga anlegen ließ, seine nackten Beine in römische Stiefeln steckte und sein natürliches Haar in römischer Façon kurz trug. Ecce Proculus! Von diesem Zeitpunkt an (1789) war der „Fortschritt" unaufhaltsam, und das europäische Theater wurde ein Museum, ein Zeughaus, ein Panoptikum. Die barocken Konventionen waren verschüttet.

1799 sind dem Rezensenten die Berliner Skythen nicht wild und kriegerisch genug. Schon ihr Kostüm entsprach nicht den zum allgemeinen Bildungsgut gewordenen Informationen über dieses rauhe Volk: „Es sind keine Scythen — in gelben Toffeln, in fleischfarbenen Strümpfen und Beinkleidern — fleischfarbenen Jacken, mit einem rothen mit Tressen besetzten Schurz, der ihnen über die linke Schulter herabgeht und um die Hüften gegürtet ist, mit dickem krausen, schwarzen Haar und Kränzen in demselben, gleichen sie — ich weiß nicht welcher Nation der Erde, nur keinen Scythen; und tanzten wie französische Operntänzer, aber nicht wie Scythen. Es müssen zu diesem Tanze durchaus keine besonders gekleidete Tänzer erscheinen, die Soldaten selbst, mit ihren Waffen in der Hand, müssen nach der wild kriegerischen Musik auch einen wilden kriegerischen Tanz beginnen[18])." Auch die Kostüme der Furien sprachen allem Hohn, was man inzwischen von alten Gemmen und Basreliefs abgelesen hatte: „Es muß jedem auffallend seyn, das ganze Chor der Furien in eben den gelben Toffeln, fleischfarbenen Strümpfen und Beinkleidern tanzen zu sehen, die vorhin bei den Scythen schon auffielen. Wo hat man je Furien und Höllengesindel aller Art mit gelben Toffeln und blitzenden Knieschnallen gesehn? ... Selbst in dem Kostüm dieser Höllengottheiten liegt etwas auffallendes. Sie tragen schwarze Kleider, die bis auf die Knie reichen, und mit Gold, Silber und Roth reichlich besetzt sind. Wozu dies Bunte und Barocke? Würde der Eindruck nicht stärker seyn, wenn sie ganz schwarz und simpel gekleidet, und im Gesicht, statt des Hochrothen, bleich geschminkt wären[19])."

Gerügt wurde ferner die Behandlung des Chores in der Gewitterszene: „Es liegt, dünkt mich, unmittelbar in der Natur der Sache, daß dieser Auftritt kein Ballet seyn, auch nicht damit verbunden seyn darf. Ohne Regel, und nicht nach dem Takt, nicht in geordneten Reihen, nicht mit Tanzschritten und künstlichen Wendungen sollten die Jungfrauen durcheinander eilen. Es stöhrt den schönen Eindruck des Ganzen ungemein, wenn man das einstudirte, taktmäßige Hin- und Herlaufen sieht, wo man durchaus nur Natur zu sehen wünscht[20])." Im

[18]) Ebd. 223.
[19]) Ebd. 224.
[20]) Ebd. 222.

Gebet warf sich die Oberpriesterin mit dem Chor auf die Knie. Wie ungriechisch! seufzte der Rezensent. „Selbst in dem Decorationswesen, in der transparenten Gewitterwolke, liegt etwas die Illusion störendes — es erinnert zu sehr an Kunst[21])." Der Tadel bereitet die Berliner auf die Ausstattungsorgien Ifflands und den Kostümfetischismus des Grafen Brühl vor.

Als Leiter des Berliner Nationaltheaters hatte Iffland mit einem Publikum zu rechnen, das ihm durch mangelnde Homogenität sein Amt sauer machte. Ifflands Bühne mußte für alle Stände Tafel halten. Zu ihren Gerichten zählte das Familienstück, die hohe Tragödie, das Singspiel, die Lokalposse und die Ausstattungsoper, und zum Teil wurden sie von einem und demselben Personal serviert. Dabei konnte sich naturgemäß kein Stilgefühl unter den Darstellern entwickeln, und von einer Geschmackserziehung des Publikums konnte nicht die Rede sein. Der Schauspieler Unzelmann gab heute den Patriarchen im „Nathan" und morgen Mozarts Leporello; Beschort machte an einem Abend den Hamlet und am nächsten den Don Juan. Selbst die Schick, die für die Karriere einer Sängerin bestimmt zu sein schien, spielte in Berlin auch die Hofmeisterin in der „Natürlichen Tochter". Man machte für das Chaos der Stile und Geschmäcke die „Großstadt" Berlin verantwortlich, doch überzeugten sich um die Jahrhundertwende einige deutsche Besucher der Pariser Theater davon, daß die theatralische Richtungslosigkeit Berlins sich nicht aus der Einwohnerzahl ableiten ließ.

Im Dezember 1797 wohnte Wilhelm von Humboldt einer Aufführung von Sacchinis „Ödipus auf Kolonos" in der Pariser Oper bei. Dabei drängten sich ihm Gedanken auf, die in einem Brief an Chr. G. Körner noch für uns nachhallen. Humboldt machte die Beobachtung, daß das Spiel der Pariser Sänger sich dem Tänzerischen annäherte und die Darsteller dem Publikumsgeschmack Rechnung trugen, der bei der Darstellung durch die Sänger wie im rein Tänzerischen auf möglichst malerische Stellungen drang. Die Sänger schmeichelten diesem Geschmack „oft gegen alle Regeln des guten Spiels". Trotzdem konnte sich Humboldt dem starken Eindruck, der stellenweise von dieser Gattung Mimik ausging, nicht entziehen: „Oedipus und Antigone bildeten fast in allen Szenen eine sehr schöne und vorzüglich gut kontrastierende Gruppe miteinander, und Adrien und die Cheron, die diese beiden Rollen spielten, schienen mir, wenn man nun einmal dies genre zugibt, in der Tat Meister in dieser Kunst[22])." Adrien war von großer Statur. Der lange Bart, das verwirrte Haar verliehen ihm ein wildes Aussehen, etwas Übermenschliches, wie er auf kothurnartig erhöhten Schuhen in einen purpurroten Mantel gehüllt dastand. Die Cheron dagegen war klein, ein Bild anschmiegsamer und hingebender Weiblichkeit; auch ihr einfaches Kostüm stand in bewußtem Gegensatz zur königlichen Aufmachung des Helden. „Beide versäumten keine Gelegenheit diesen verschiedenen Charakter auf alle mögliche Weise und in den mannigfaltigsten

[21]) Ebd. 225.
[22]) Wilhelm von Humboldt, Briefe, München o. J., 181 (Brief an Körner vom 21. Dezember 1797).

Stellungen miteinander kontrastieren zu lassen. Bald schloß er sie in seine Arme, bald verbarg er sie an seinem Busen, bald, wenn sie Vergebung für ihren Bruder bei ihm flehte, umklammerte sie seine Knie, schmiegte sich an seinen Schoß an und weinte mit zurückgebeugtem Haupte zu ihm auf, indes er sie von sich zurückstieß oder abgewandt sein Gesicht in seinem Mantel verbarg, um nicht durch ihren Anblick seinen unerbittlichen Zorn erweichen zu lassen. Vor allen andern aber war die Stellung schön, wo er, sie segnend, zu den Göttern betet. Sie kniete vor ihm; er hielt die rechte Hand auf ihren Kopf und den linken Arm, über den sehr malerisch der Mantel herüberhing, ausgestreckt in die Höhe; so stehend neigte er sich bald zärtlich zu ihr herab und sah dann wieder flehend zum Himmel auf. Auch hätten Sie hören müssen, wie das ganze Haus da auf einmal mit einem Munde ‚le tableau! le beau tableau!' rief[23])."

Humboldt entdeckte in diesen Forderungen an das Gehaltene und Abgemessene, an das Malerisch-Schöne, „etwas sehr Wahres", von dem das deutsche Theater keine Ahnung hatte. „Unserer Bühne fehlt es durchaus an dem Kothurn." Alle Darstellung auf dem deutschen Theater ging im besten Falle auf den Ausdruck: das Herz mußte bewegt, der Geist in unruhige Tätigkeit versetzt werden; das Auge war zufrieden, wenn es nicht durch allzu grobe Verstöße gegen Schönheit und Anstand beleidigt wurde. „Gewiß ist es indes, daß dabei an dem eigentlich Ästhetischen immer ein beträchtlicher Mangel bleibt." Der deutsche Dramatiker erzielte seine Wirkung immer noch zu sehr durch die Materie (durch das „Stoffartige", wie es Schiller genannt hat), statt durch die Form. Die Überwindung des Materiellen durch die Form konnte nur bei der Oper einsetzen, erklärte Humboldt. In der Oper könnte ein neuer Weg beschritten werden; hier wäre diese „feierlichere, kothurnmäßigere und der äußern Form nach strenger ästhetische Behandlung" dank der Verbindung mit Musik noch möglich, und aus der Oper ließe sie sich dann auf die Tragödie übertragen[24]).

Aber nun muß Humboldt die Feststellung machen, „daß wir eigentlich gar keine deutsche Oper haben", daß die Deutschen jedenfalls mehr als ein Jahrhundert hinter den Franzosen zurück waren. Auf dem französischen Theater war schon im siebzehnten Jahrhundert auf einer reinlichen Scheidung der Gattungen bestanden worden. Jedes Genre hatte seine eigentümliche Bühne, und die Theater selbst wie auch die Kritiker fungierten als Grenzwächter. Ver-

---

[23]) Ebd. 182.

[24]) Als Humboldt diese Zeilen schrieb, war auch Schiller an demselben Punkt gelandet. „Ich hatte", schrieb er am 29. Dezember 1797 an Goethe, „immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönern Empfängnis, hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen."

glichen damit war die Situation des deutschen Theaters chaotisch: „Bedenken Sie nur schon die einzige Unbequemlichkeit, daß eine und dieselbe Truppe Stücke aller Art geben muß." Selbst die französische Revolution, die so viele Gleichgewichte gestört hatte, konnte ihre verderblichen Auswirkungen im Theater nicht restlos durchsetzen, weil die Konventionen noch stark genug waren.

1802 war Reichardt in Paris und kam, völlig unabhängig von Humboldt, zu ähnlichen Folgerungen: „Ein Hauptvorzug der französischen Bühne hat immer darin bestanden, daß die verschiedenen Genres gänzlich voneinander gesondert waren, und auf jedem der besondern Theater die bestimmtesten oft wiederkehrenden Hauptcharaktere von vorzüglichen Künstlern allein und ohne Vermischung mit andern entgegengesetzten Charakteren gespielt wurden. So bildete sich das ganze innre und äußre Wesen eines Schauspielers zu einer Sicherheit und Reinheit in Ton und Form, wie man sie bei andern Nationen, wo Ein Schauspieler oft alle Rollen, vom Könige bis zum Sclaven, vom Opferpriester bis zum Lustigmacher spielt, äußerst selten findet. Diese ewige Theatergesetzlichkeit bildete auch beim Publikum, welches die verschiedenen Theater fleißig besuchte, ein gewisses sichres Urtheil, das nicht selten Gefühl und höhern Geschmack in gewissem Grade ersetzt und den Schauspieler nicht leicht in die Verlegenheit brachte, vor einer rohen Menge seine Kunst wegwerfen zu müssen[25])." Im Zusammenhang mit der französischen Revolution war eine Verrohung des Publikums eingetreten. Nichtsdestoweniger bemühten sich die französischen Bühnen, unter den widrigsten Umständen ihren innergesetzlichen Kurs zu steuern: „Auf einem Theater, wo Kunst weit mehr entscheidet als Natur, und wo jene auf ganz eigne Gesetze und Conventionen erbaut worden ist, kann auf die Reinheit und Vollständigkeit der Genre und der Charactere und auf die Erfüllung aller hergebrachten und gewohnten Erfordernisse nicht streng genug gehalten werden[26])."

1802 hatte Deutschland nur ein Theater, auf dem, wenigstens theoretisch, Kunst entscheidender war als Natur. Aber selbst in Weimar mußten die Künstler alles spielen und heute den König machen und morgen den Sklaven. Auch im kleinen Hoftheater mußte die Direktion den verschiedensten Geschmäcken Rechnung tragen, und Gluck fand sich eingeklemmt zwischen Ifflands „Selbstbeherrschung" und Kotzebues „Die silberne Hochzeit".

Auf Goethes Wunsch übernahm Schiller die Einstudierung der „Iphigenie in Tauris" (27. Dezember 1800). Bei den Proben rührte die Musik (Dirigent J. F. Kranz) den Regisseur zu Tränen. Caroline Jagemann sang die Titelrolle und erntete dafür das Lob des Kritikers im „Journal des Luxus und der Moden": „Mlle. Jagemann, als Iphigenia, verbindet mit der sanftesten Haltung ihrer Stimme, und der feinsten Präcision des Vortrags, der hier, wo der Tonsetzer jede Künsteley verachtete, durchaus durch nichts verbrämt oder verschnörkelt

[25]) J. F. Reichardt, Vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803. Hamburg 1804, Bd. II, 175—76.
[26]) Ebd. 175.

seyn will, das edelste und kunstreichste Spiel. Im letztern übertrifft sie sich mit dieser Rolle selbst, und einzelne Momente, z. B. wo sie die Wahl des Schlachtopfers treffen soll, und wo sie die heilige Spende in die Opferflamme gießt, gehören zu den schönen Momenten, die man immer wiederhohlt zu sehen wünscht. Selten findet sich Schönheit des musikalischen Vortrags mit solcher Anmuth und Wahrheit der Schauspielkunst in solchem Einklang[27])." Die Ballette hatte man weggelassen, da die Bühne zu klein war. Dafür hatte man dem Furienreigen die größte Aufmerksamkeit gewidmet. Das Furienkostüm verdankte seine Entstehung den vereinten Bemühungen Heinrich Meyers und C. A. Böttigers. Meyer hatte sich aus Paris die Umrißzeichnung einer Furie kommen lassen, die auf einer antiken Vase abgebildet war. Böttiger half mit seinem archäologischen Wissen nach und veröffentlichte sogar eine Abhandlung über die Furienmaske[28]). Das Weimarer Furienexperiment stand unter dem Einfluß von Talmas Kostümreform, auf die sich Böttiger berief in seinem Bestreben, „die Theaterkleidungen so viel als möglich auf die wahre Antike zurückzuführen."

Das Meyersche Furienkostüm bestand aus einem purpurnen Obergewand, das über den halben Schenkel herabhing und dessen lange Ärmel mit einem ausgezackten Streifenmuster dekoriert waren. Das Oberkleid war mit goldenen Muscheln besät. Die Furien waren als geflügelte Wesen dargestellt. Das bis ans Knie reichende Untergewand war von grüner Farbe. Die gelben Schuhe (auf purpurner Unterlage) waren an der Spitze aufgebogen und sollten die leichtfüßigen Jägerinnen charakterisieren. Jede Furie trug in der einen Hand eine Schlange, in der andern eine Fackel. Die offiziöse Kritik nickte beifällig: „Das Bunte der Kleidung, die Windungen der Schlangen, das Schwingen der Fackeln, alles thut in der theatralischen Zusammenstellung eine sonderbar befremdende, schauerliche Wirkung und rechtfertigt den Geschmack des Alterthums, der uns auch hierin noch immer Vorbild und Richtschnur seyn sollte[29])." Kirms war es offenbar unbehaglich zumute geworden, als er den Entwurf des Furienkostüms sah. Er hatte sich darum an Goethe in Jena gewandt, der ihn mit folgenden Zeilen beruhigte: „Wegen der Furien und dem Gespenst machen Sie keine Anstalten; ich habe einen Gedanken, den ich mit Prof. Meyern besprechen und sodann communiciren will, wodurch ich diese Erscheinung vor dem Lächerlichen und Unschicklichen zu salviren hoffe[30])." Einzelheiten über Goethes Rettungsversuche liegen nicht vor. Der stillose Historismus, den Meyer und Böttiger dem Weimarer Publikum aufzwangen, begann seine Herrschaft über das deutsche Theater.

Noch war Glucks Musik unangetastet. Aber auch das änderte sich im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts. Schon Spontini erlaubte sich Freiheiten mit

---

[27]) Journal des Luxus und der Moden, XVI (1801), 31.
[28]) C. A. Böttiger, Die Furienmaske im Trauerspiel und auf den Bildwerken der alten Griechen. Weimar, o. J.
[29]) Journal des Luxus und der Moden, XVI (1801), 32.
[30]) W. A., IV, 15, 152 (Brief vom 21. November 1800).

Glucks Instrumentierung, als er die taurische „Iphigenie" in Berlin zur Aufführung brachte. Meyerbeer ging mit seinen Retouchen noch einen Schritt weiter und wurde deswegen von Berlioz getadelt. Durch Wagner in Dresden erfolgte die Romantisierung der taurischen „Iphigenie". Wagner hatte sich zwar die Originalausgabe aus Paris kommen lassen, aber nur um unabhängig von der Berliner Bearbeitung seine eigenen tiefgreifenden Veränderungen vornehmen zu können. Nun klangen Teile der „Iphigenie" wie Bruchstücke aus dem „Lohengrin", dessen dritter Akt erst komponiert wurde, nachdem Wagner Iphigenie zur Zwillingsschwester Elsas gemacht hatte. In seiner Selbstbiographie beschrieb Wagner die Aufgabe, die er sich dabei gestellt hatte: „Die Belebung der szenischen Darstellung zu einer wirklich lebensvoll dramatischen Handlung war, bei dem meist spröde und unvermittelt nebeneinander gestellten Komplex der Szenen, oft ganz neu zu erfinden, da mir das meiste in dieser Beziehung nur durch eine zu Glucks Zeiten in der Pariser Oper noch herrschende bloß konventionelle Behandlung der Szene erklärlich schien[31])." Also Loslösung Glucks aus der barocken Tradition und Transponierung ins Romantische!

Es konnten hier nur einige Etappen des Mißverständnisses berührt werden. Aus dieser Perspektive betrachtet hat der Versuch, den O. F. Schuh und Herbert v. Karajan 1948 mit dem „Orpheus" in der Salzburger Felsenreitschule unternahmen, die größte Bedeutung. Hier hatte man den Zugang zu Gluck wieder freigemacht. Man hatte das Pseudoantike verworfen und bekannte sich zu dem Prinzip „etwas vom Geist der Bühnenform des Jahrhunderts, in dem das betreffende Werk entstanden ist, mitanklingen zu lassen[32])". Man vollzog eine Rückwendung zum achtzehnten Jahrhundert in einem „frei transponierten Barock" und distanzierte sich damit vom historischen Realismus des neunzehnten Jahrhunderts. „Die grundlegenden Standgesetze der alten Oper mußten gewahrt werden, um nicht in einen musikfremden Naturalismus hineinzusteuern[33])."

Der anonyme Kritiker der Zeitschrift „Berlin" hätte dazu wohl mißbilligend bemerkt: „Es erinnert zu sehr an Kunst." Aber ich kenne keine legitimere Erinnerung, die durch ein Kunstwerk geweckt werden könnte.

---

[31]) R. Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen, Volksausgabe. Leipzig, o. J., XIV, 162—63.
[32]) O. F. Schuh, Salzburger Dramaturgie 1951, Wien 1951, 21.
[33]) Ebd. 20.

THEATER UND CHOR

Von Alessandro Pellegrini (Mailand)

Theater war und ist Darstellung; noch bevor ein geschriebener Text, ein Buch, ein literarisches oder dichterisches Werk zugrundeliegt. Veränderungen in den Bühnenformen entsprechen Veränderungen in der literarischen Form. Jacques Copeau sagte, daß Aischylos und Shakespeare für zwei verschiedene Bühnenformen dichteten; jede dieser Bühnenformen hatte eine bestimmte Struktur, eine Tradition und eigene Gesetze. In der Tragödie des Aischylos und im Drama Shakespeares drücken sich demnach der architektonische Rhythmus des Bühnenaufbaues und die durch ihn bedingten Spielkonventionen aus. Die theatralische Darstellung ist ein Kunstwerk, weil auch sie, wie die Lyrik dem Rhythmus und dem Reim, Konventionen und Gesetzen unterworfen ist.

Ursprung des Theaters war der religiöse Chor und der Ritus. Theater bedeutet ein Zeremoniell, an dem Tanz, Musik, Kostüm und Gebärde beteiligt sind. Es erfordert die Mitarbeit des Architekten, des Dekorateurs und des Schauspielers, selbst wenn, wie in der mittelalterlichen Sacra Rappresentazione, der Text noch anonym und zum großen Teil der Improvisation anvertraut ist. Das Theater holt sich seine Anregungen aus dem Mythus und der Religion eines Volkes, es verändert sich mit diesen und ist in jeder Epoche eine religiöse und staatliche Institution. Für die theatralische Darstellung reicht jedoch der mythisch religiöse Impuls nicht aus; neue seelische Kräfte sind nötig, nicht ein Einzelner, nur die Begeisterung der Menge kann sie vermitteln. Dies geschah durch die Umzüge des dionysischen Gefolges, vom Geist des Gottes ergriffen, aus deren Chorgesängen in der griechischen Antike die Tragödie entstand; durch die Umzüge der Phallophoren, überschwenglich in den geschlechtlichen Anspielungen, sowie durch die Chöre, die zur Grundlage der antiken Komödie wurden; ferner durch die Schar der Geißler im mittelalterlichen Italien, die, Trunkenheit und heiligen Wahnsinn, ähnlich der dionysischen Trunkenheit, im Abstand von Jahrtausenden wieder erneuernd, die dramatischen Lauden und die Sacra Rappresentazione ins Leben riefen. Diese Geißler waren zugleich Chor und Schauspieler, die Darsteller sprachen der Menge Mut zu und die Menge antwortete den Darstellern.

Der große Dichter, Aischylos oder Calderon, Shakespeare oder Racine, tritt dann auf, wenn sein Theater schon existiert, wenn das Publikum fähig ist, seine Stimme zu vernehmen, wenn sich eine chorische Gemeinschaft gebildet hat, an welcher das Publikum, die Darsteller und die Dichter gleichermaßen beteiligt

sind; dann ist ein Theater möglich, das Zeugnis abgibt vom Leiden und von der Freude, vom Ruhm und von der Tragik einer geschichtlichen Epoche und eines Volkes.

Von der primitiv urwüchsigen Religiosität wurde die Einsicht in die Abfolge von Leben und Tod, vom Wiedererstehen des Lebens aus dem Schoß der Erde und vom Sinn des Ernteopfers gedeutet. Der Kult war der Zeugungsmacht der großen Erdgöttin und des ihr zugesprochenen göttlichen Gefährten, der ihr geopfert und von ihr wieder ins Leben zurückgerufen wird, gewidmet; ihr, die das Getreide wachsen läßt, das wieder ausgesät wird, um neue Samen in den Schoß der Erde zu senken. Aus der Religiosität dieser erdgebundenen Völker erwuchsen Mythen: die Erdgöttin tötete ihren Gefährten, nahm den Sohn zum Gatten, dann schlachtete sie das eigene Blut. Die Forschung deutet diese heilige antike Überlieferung, welche eben Mythus ist, als Umwandlung des göttlichen Gefährten der großen Göttin in ein ihr heiliges, chthonisch tierisches Wesen, den „tragos", den Bock oder auch den Stier.

Im primitiven Ritual wurde der Priester, welcher den Gott verkörperte, geopfert, später nahm man dafür ein heiliges Tier. Mit der Verkleidung und dem Genuß des Opferfleisches verwandelte man sich in dieses heilige Tier; die in den Kult Eingeweihten wurden des Gottes teilhaftig, d. h. sie verkörperten Dionysos. Heraklit, der tragische Philosoph, sagte: „Adonis und Dionysos sind ein und derselbe Gott." Dionysos jedoch, der zerfleischte Gott, war der Gott des Todes und des wiedererstehenden Lebens. Daher konnte der Dithyrambus, ein Tanzgesang zur Feier der Geburt und ein Trauergesang zur Feier des Todes dieses Gottes, späterhin der Verherrlichung eines Helden gewidmet werden, dessen Leben ähnlich dem des Dionysos erschien; aus dem Dithyrambus wurde die Verherrlichung von Schicksal und Ende eines heldischen Lebens.

Wie mußten jedoch die Mythen einer uranfänglich mediterranen Religiosität und das ungeheure Gesetz des Blutes und der Rache, welches jene archaische Kultur beherrscht hatte, wie konnten die Menschenopfer, die ungeheuerlichen Paarungen, die Inzeste, die unzähligen Verbrechen von dem religiösen Gewissen einer verfeinerten Kultur verstanden und gerechtfertigt werden? Wie konnte Aischylos die Heiligkeit des Mythos rechtfertigen und bestätigen? In der Tragödie zeigt sich das religiös und moralisch Problematische des Mythus, die Notwendigkeit einer höheren Gerechtigkeit, das Bewußtsein von Gesetz und Verantwortlichkeit.

Heraklit sagte auch: „Die Sonne weicht nicht aus ihrer Bahn, andernfalls würden sie die Erynnien, die Hüterinnen der Gerechtigkeit, verfolgen." Die unterirdischen Götter, welche den Muttermörder Orestes verfolgten, waren für Aischylos Hüterinnen der Gerechtigkeit, genau so wie für Heraklit; sie gehorchten einem kosmischen Gesetze.

Die Tragödie wurde in Wahrheit geboren, als die Theologien verschiedener Kulturen unlösbaren Problemen zusteuerten. Die Tragödie brachte das Zusammenprallen einander entgegengesetzter, für sich zwar wertvoller, doch

unvereinbarer Normen zum Ausdruck. Dies geschieht im Zeichen des Dionysos: im Zerbrechen der Einheit und der höchsten Ordnung. Das notwendige Wiedergeltendmachen der Gesetze, das Wiedereinsetzen der Ordnung, ist der Zweck der Tragödie: die Katharsis; dies jedoch geschieht im Zeichen Apolls. Die dionysische Trunkenheit würde nicht von sich aus die Tragödie hervorgebracht haben, hätte nicht Apollo sein Augenmerk auf die zerrüttete Welt gerichtet und hätte er nicht sein eigenes Gesetz dem mythischen Chaos entgegengestellt. Derjenige, welcher sich wie Oedipus gegen das höchste Gesetz vergeht, ist eine Beute des Schicksals, derjenige, welcher die kosmische Ordnung stört, muß auf Geheiß Apollos geopfert werden.

Alle Gottheiten der Unterwelt und des Olympos tun sich zusammen, um den Schuldigen zu bestrafen, selbst wenn es die Sonne oder Phädra, die Tochter der Sonne, wäre, da nur durch das Opfer Ordnung und Gesetz wieder zur Geltung gebracht werden können.

Die Tragödie rechtfertigte den Mythus angesichts des moralischen Bewußtseins, sie war daher die erste Form der Reflexion über den Mythus, sowie die erste Form des Humanismus, wenn man unter Humanismus eine Synthese verschiedener Kulturwerte versteht. Die Tragödie interpretierte die Gedanken der ersten Philosophen Heraklit, Xenophanes und Empedokles und ging der moralischen Fragestellung eines Sokrates voraus. In der antiken Tragödie sehen wir, wie das Theater sich zu einer staatlichen Institution ausbildet und wie der Dichter Anregungen aus Religion und Geschichte aufgreift, um die Gegensätze und die Klüfte bildenden Streitfragen einer Epoche zu verarbeiten und sie einer Lösung zuzuführen. Als in Athen die großen aristokratischen Geschlechter bekämpft und ihre Macht begrenzt wurde, als der Gegensatz zwischen dem aristokratischen Gesetz des Privilegs und der Rache und dem demokratischen Gesetz der Gerechtigkeit augenscheinlich wurde, da erneuerte ein großer Dichter, Aischylos, die Interpretation des Mythus gemäß den aktuellen staatlichen Streitfragen, pries über die Gegensätze hinweg die zu wohltätigen Göttinnen gewordenen furchtbaren Erynnien und feierte den athenischen Areopag als eine geheiligte Institution.

Die Griechen ließen sich vom Mythus anregen, das im 13. Jahrhundert in Italien wiederaufblühende Theater von der Heiligen Geschichte; die Sacra Rappresentazione schenkte einer neuen Dramenform in Spanien und in England das Leben. Das große spanische Theater schöpft aus der Konsequenz im religiösen Glauben und in der bürgerlichen Treue, sowie aus dem unbefleckbaren Gesetz der Ehre, dem Erbgut einer ganzen Gemeinschaft, man erinnere sich nur an Calderons „Richter von Zalamea".

Gehorsam gegenüber dem Gesetz der Ehre bedingte den tragischen Widerspruch im spanischen Theater; aus einem neuen tragischen Bewußtsein wurde auch die elisabethanische Tragödie geboren. Selbst wenn — und auch im Drama Shakespeares — die Tragik von außen herangetragen wird — von den Hexen im „Macbeth" oder vom Geist des toten Königs im „Hamlet" —, ist dies doch

nur die Rückspiegelung einer inneren in der menschlichen Natur verankerten Tragik. Sowohl im spanischen Theater als auch bei Shakespeare bedeutete die Tragödie in jedem Fall Anerkennung einer höchsten Ordnung, die niemand verletzen darf. Auch Richard III., Othello und Hamlet sind, wie in der Antike Orest und Oedipus, Beute und Opfer der Hybris, damit der gesetzmäßigen Ordnung Genüge geleistet werde.

Da sich im großen Theater des 16. Jahrhunderts das tragische Bewußtsein gewandelt hatte, war es nicht mehr notwendig, daß der auf der Bühne anwesende Chor die Wechselbeziehung zwischen dem Geschehen auf der Bühne und dem Publikum zum Ausdruck brachte. Der eigentliche Chor war nun das Publikum. Das vielgestaltige Volk griff in die dramatische Handlung ein, die sich deshalb um eine unbegrenzte Anzahl von Personen jedes Standes erweiterte. Es gab eine Harmonie des Fühlens und Denkens zwischen dem Chorführer auf der Bühne, dem Clown, dem Sprachrohr der Volksmeinung, und dem Publikumschor im Parterre; der Narr redete mit dem König, der Totengräber gab Hamlet scherzhafte Antworten, Falstaff und Prinz Heinrich waren Gefährten: wahrlich, ein ganzes Volk war auf der Bühne vertreten.

Die vielfältige Handlung formte die Bühne um und das elisabethanische Proszenium erstreckte sich bis in die Mitte des Saales, rundherum stand das Publikum, ein Teil davon sah die Schauspieler, wenn sie zum Parterre sprachen, nur von der Seite. Der vielfältige Schauplatz wurde durch eine über der Bühne befindliche Loge ermöglicht. Der Aufbau des elisabethanischen Theaters war auf die Bevölkerung einer Seestadt bezogen, in der Leute aus aller Welt zusammenströmten; die Bühne war ein Spiegelbild der ganzen Welt.

Die Tragödie eines Racine oder die Komödie eines Molière drehte sich jedoch nur um eine aristokratische Gesellschaft, wo die Strenge des Lebensstiles und das Zeremoniell jeden Augenblick des Lebens bestimmte. Um die Darsteller saßen im Kreis auf der Bühne die Marquis sowie andere Hofherren und unterbrachen die Schauspieler während ihres Vortrages häufig. Der Dichter durfte nie vergessen, daß es seine Aufgabe war, jener aristokratischen Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten, einen Spiegel, in dem man die ständischen Tugenden, glorifiziert durch die höfische und heroische Poesie eines Corneille und in der stilistischen Vollendung und der formalen Strenge der Racineschen Dichtung, wiedererkennen könne, durch Kontrastierung mit dem komischen und grotesken Gehaben niederer Stände, Bürgertum und Volk, jedoch unendlich erhoben.

Molière nahm die Tradition eines Theophrast und eines La Bruyere, der Menanderkomödie und der römischen Komödie wieder auf, und brachte neue, in Wirklichkeit jedoch schon alte Charaktere auf die Bühne, die aus der Unmittelbarkeit des Zeitlebens geschöpft waren.

Zum Wiederaufblühen eines komischen Theaters in Italien und Frankreich war der völkische Impuls nötig, welcher an den Ursprüngen der Commedia del l'arte, die mimische Handlung, Musik, Tanz und improvisierte Rezitation inbegriff, wirksam war; in welchem jene Begabung wieder durchbrach, die im antiken Latium, den Mimus, die Farce und die komischen Masken schuf.

Goldoni wandelte die Commedia dell'arte in eine Charakterkomödie um und führte so die Komödie der harmonischen Vollendung zu, in der sich wie in einem späten Sommer die Kultur der Republik und die Schönheit Venedigs offenbarte. Durch die Reinheit des Spieles wie des komischen Einfalls, ungetrübt durch „humour" oder Sentimentalität, polemische und dramatische Anwandlungen, erreichte die Goldonikomödie die Vollendung eines rhythmisch-musikalischen Kunstwerkes in einem Gleichgewicht, das nie das Maß außer acht läßt.

Betrachtet man das Theater als eine Institution, durch welche das gemeinschaftliche Fühlen und Denken einer Gesellschaft seinen Ausdruck findet, so scheint das Theater des 19. Jahrhunderts, verglichen mit einer tausendjährigen Tradition, im Verfall begriffen zu sein; und es war in der Tat nicht Ausdruck des geistigen Wollens einer Gemeinschaft, sondern Mittel für die Kritik an der Gesellschaft, es wurde zu einer Tribüne für Journalisten und Redner.

Arlecchino und Scaramuccio, die Masken der Commedia dell'arte machten eine letzte Metamorphose durch, und Scapin, zu einem bürgerlichen Handwerker geworden, verteidigt die in Figaro verkörperte menschliche Würde. Von Beaumarchais bis zu B. Shaw wurde das Theater zu einem polemischen Instrument gegen die Gesellschaft erzogen. Ibsen brachte die Tragödie der hochmütigen, persönlichen Vereinsamung auf die Bühne. Er sagte: „Ein Kadaver befindet sich an Bord". Dieser quälende Gedanke rief nicht das allgemeine Gefühl einer Besorgnis hervor, wann denn endlich der Kern des Übels sich entschleierte, nein, die Gesellschaft wurde durch politische Ereignisse von rein politischer Wichtigkeit, wie wir sie erlebten und heute noch erleben, in Krisen gestürzt.

Schon vorher, eigentlich zu jeder Zeit, hatte sich das Theater auf die unmittelbare Fühlungnahme zwischen Publikum und Darstellern berufen; in der Phantasie der Zuschauer wurde die szenische Handlung vervollständigt. Das Publikum hatte nie gefordert, daß Theater als Wahrheit angesehen werden müsse. Nun jedoch, mit dem Naturalismus am Ende des 19. Jahrhunderts, schien jene unmittelbare Fühlungnahme zwischen Schauspielern und Publikum abgerissen zu sein. Auf der Bühne spielen sich Ereignisse aus dem Privatleben ab. Die Schauspieler ignorieren die Existenz des Publikums. Bühne und Publikum sind vollständig voneinander getrennt.

Einst belebten die Stimmen, die Kommentare, der Beifall des Publikums bei hellem Tageslicht im Freien oder in einem beleuchteten Saal die Darstellung auf der Bühne. Heute gehört das Licht nur den Schauspielern, nur sie dürfen sprechen und im drückenden Dunkel des Zuschauerraumes ist ein Schweigen der Beweis dafür, daß die Suggestion der Bühne wirksam ist.

Man sieht nun auf der Bühne sein eigenes Geschick, sein eigenes Leben, herber und trostloser, ungeschminkter. Der Glaube an das Leben erlitt dadurch eine Einbuße, schließlich nahm man es nicht mehr ernst genug.

Das Theater wird wieder zu einer Gerichtsstätte, nicht um die Würde des Areopags zu kräftigen und die Gesetze des Staates zur Geltung zu bringen,

sondern um nun gegen den Staat vorzugehen. Die Gesellschaft, die im Theater sitzt, wird gerichtet und verurteilt. Diese Form des Theaters erreicht ihren höchsten Ausdruck in der Interpretation einer Stimmung, eines Milieus; das beste Beispiel ist das Theater eines Tschechow unter der Regie Stanislavskis.

Aber auch im vorigen Jahrhundert gab es Dichter, die, auf Grund unmittelbarer Teilnahme am Fühlen und Denken eines Volkes, den Chor wieder auf die Bühne brachten. Puschkin schuf in „Boris Godunov" das Beispiel einer Tragödie, die Volkslieder und Musik einbegreift. Tolstoi brachte in „Die Macht der Finsternis" ein Volk auf die Bühne. Auch hier rief die Übertretung des göttlichen Gebotes die Hybris hervor, damit die in der Ordnung der Welt wirksame Gesetzmäßigkeit wieder hergestellt würde.

Als ein prophetischer Geist die Umwälzung und den chaotischen Zerfall einer Gesellschaft voraussah, da konnten aus der Bestürzung zu Beginn des neuen Jahrhunderts einige große Werke geboren werden, wie Strindbergs „Nach Damaskus", „Totentanz" und „Gespenstersonate", in welchen eine neue Bühnenkunst geschaffen wurde, weit entfernt von jedem Naturalismus. Der Dichter verließ sich neuerdings auf das Vorstellungsvermögen des Zuschauers, welcher die Suggestion bereitwillig annahm und die Handlung in seiner eigenen Phantasie um den szenischen Schauplatz ergänzte. Die letzten Werke Strindbergs ziehen einen Schlußstrich unter die naturalistische Bühnenkunst. Das Publikum wird wieder aufgefordert in die theatralische Handlung einzugreifen.

Worauf laufen die Ambitionen des gesamten zeitgenössischen Theaters sonst hinaus, als jenen Gemeinschaftsgeist wieder zurückzugewinnen, der verloren schien. Deshalb verwarf Appia die bühnenkünstlerische Tradition des 19. Jahrhunderts, verkündete G. Craig eine neue Auffassung vom Schauspieler, versuchte Meyerhold das Theater auf seine Urelemente zurückzuführen, indem er in der neuerdings aufgegriffenen Commedia dell'arte den unmittlbaren Kontakt zwischen Schauspielern und Publikum wieder herstellte. Und deshalb griff man zu demselben Zweck die geschichtlichen Theaterformen wieder auf; man wollte die Bühne reformieren und das antike Amphitheater wieder zur Geltung bringen, sowie die Formen des antiken Dramas, des elisabethanischen Dramas und der Mysterienspiele.

Dieser Versuch, das Theater durch die Poesie zu erneuern, auch wenn den Schauspielern kein Chor auf der Bühne gegenüberstand, sowie durch Kunstgriffe der Regie, die verschiedenen theatralischen Darstellungsarten vergangener Epochen wieder zu beleben, dieses bereits abgeschlossene Unterfangen verdient, aus der historischen Perspektive betrachtet, als ein heroisches angesehen zu werden. Nicht ohne Grund wurde dieses Problem der wirksamsten Lösung in der Hauptstadt Europas zugeführt, in welcher sich die europäische Krise scharf und tragisch abzuzeichnen schien, in Wien, der Hauptstadt des zusammengebrochenen Kaiserreiches. Reinhardt war der Regisseur und H. v. Hofmannsthal der Dichter dieser Erneuerung der vergangenen theatralischen Formen, einer kurzlebigen Erneuerung, in den wundervollen Farben eines Spätsommers.

Die verschiedenen Stile sind ein Zeichen dafür, daß der Stil, in welchen eine

Epoche ihren einheitlichen Ausdruck findet, noch nicht erreicht ist. Der vereinheitlichende Stil kann einer Epoche nicht von außen durch eine politische Ideologie aufgedrückt werden, welcher Art sie auch immer sei, wie ja das auch heutzutage versucht wird; man erinnere sich an den Namen Bertold Brecht. Und nicht einmal durch eine Berufung auf einen religiösen Impuls, welcher heutzutage nicht mehr das Volksganze einbegreift, wird ein Theater erstehen und der Bühne ihre Würde wiedergegeben werden können, noch wird die Tragödie sich aus dem Ritus und dem Meßopfer neubilden und ihrer Vollendung entgegengehen; es ist dies das Anliegen T. S. Eliots; es bleibt ein Beweis der Unmöglichkeit wahrer Tragödie ohne Chor, oder anders ausgedrückt: der Chor spricht das Gemüt der anwesenden Zuschauer nicht an. Nichtsdestoweniger wirkt die Intensität der Suche, das Bestreben, einen theatralischen Gemeinschaftsgeist wieder herbeizuführen, der brennende Wunsch, erleben zu wollen, daß auf der Bühne Darsteller und Chor sich wieder fänden, in unserer arg heimgesuchten Epoche erhebend. Die Sendung des heutigen Dichters kann nur sein, den Schmerz dieser Welt nicht abzuweisen, ihn anzunehmen, ihn durch das wahre Dichterwort zu überwinden, in welchem sich Leid und Elend in überlegener Betrachtung des Schicksals auflöst: in der Gewißheit der Erlösung.

Nicht die Angst, sondern die Befreiung, ein Geschenk der Katharsis, und zuletzt die Freude, welche aus dem Bejahen der Notwendigkeit des Leidens resultiert, stehen am Ausgang der Tragödie. Auch am Schluß der Komödie steht die Freude, das Lachen des Frohsinns, die Überschwenglichkeit der zeugenden Lebenskräfte. Vom Tragiker Sophokles sprach ein moderner Dichter, Friedrich Hölderlin, welcher das gleiche Anliegen gehabt zu haben scheint:

„Viele versuchten umsonst, das Freudigste freudig zu sagen,
Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus."

(Übertragen von Konrad Schrögendorfer.)

DEUTSCHER UND ITALIENISCHER THEATERSTIL

Von Hans Heinrich Borcherdt (München)

Wer die Entwicklung der europäischen Geistesgeschichte in ihrem zeitlichen Ablauf verfolgt, empfindet ohne weiteres die innere Verflochtenheit aller europäischen Kultur zu einer höheren Stileinheit, die dazu führt, daß sich die nationalen Grenzen verwischen. Der Spiritualismus des mittelalterlichen Christentums z. B. hat überall seinen Niederschlag gefunden. Das Renaissanceproblem führt in Italien ebenso zur künstlerischen Wandlung wie in Deutschland, in England oder Frankreich. Der Barock des 17. Jahrhunderts ist ebenso eine europäische Bewegung, wie der Klassizismus des 18. Jahrhunderts oder die Romantik oder der Realismus des 19. Jahrhunderts oder wie der Impressionismus und der Expressionismus der letzten Jahrzehnte. Geist und Form der Kunst sind also übernational. Sie scheinen an keine räumlichen Grenzen gebunden zu ein. Betrachten wir aber die internationalen Erscheinungen des Zeitstils etwas genauer, so beobachten wir doch in den einzelnen Ländern beträchtliche Verschiedenheiten. Die deutsche Gotik ist etwas anderes als die französische. Die deutsche Renaissance hat einen anderen Sinn als die italienische. Die französische Klassik in der Literatur ist so stark Ausdruck des nationalen Geistes, daß sie in den germanischen Ländern nie in vollem Maße nachgefühlt werden kann. Die europäische Bewegung der Romantik läßt doch überall die nationalen Eigentümlichkeiten klar hervortreten. Das Problem des Zeitstils wird also durch den Nationalstil gekreuzt.

Klar und scharf heben sich auch in der Kunst die europäischen Völkergruppen heraus, bei denen der internationale Wechsel der Stile eine immer gleichbleibende Ausprägungsmöglichkeit im Längsschnitt ihrer Kulturentwicklung erkennen läßt, Die romanischen Völker bewahren z. B. ihren Willen zu geschlossener Formgebung im Ablauf von Renaissance, Barock und Klassizismus, während die germanischen Völker ihre Neigung zu lockerer Formgestaltung auch in der Renaissance und im Klassizismus nicht verleugnen können und im Barock die volle Auslösung ihrer Intentionen finden. Noch schärfer scheint der Gegensatz, wenn wir die vermittelnde Rolle der französischen Kunst außer acht lassen und den Gegensatz von südlicher und nördlicher Geisteshaltung, von südlichem und nordischem Menschentum ins Auge fassen. Nordische und italienische Gotik, deutsche und italienische Renaissance, Dürer und Rafael, das sind zwei Welten. Genau so in der Dichtung: Wolfram und Dante, Reformationslyrik und Lyrik des italienischen Humanismus, Shakespeare und das

antike Drama, das sind die Pole, zwischen denen sich die Formungsmöglichkeit der Dichtung überhaupt bewegt.

Schon Schiller hat diesen Gegensatz zu deuten versucht, wenn er die Polarität von naiver und sentimentalischer Haltung gegenüber der Natur aufstellt und diesen Unterschied nicht bloß als einen zeitlichen Gegensatz von Antike und moderner Kunst auswertet, sondern auch den räumlichen Unterschied ins Auge faßt. In dem berühmten Briefe vom August 1794, der die Freundschaft unserer deutschen Klassiker begründete, wird dann der Gegensatz ganz scharf erfaßt: „Wären Sie als ein Grieche, ja, nur als ein Italiener geboren worden und hätte schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisierende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden. Schon in die erste Anschauung der Dinge hätten Sie dann die Form des Notwendigen aufgenommen, und mit Ihren ersten Erfahrungen hätte sich der große Stil in Ihnen entwickelt. Nun, da Sie als ein Deutscher geboren sind, da Ihr griechischer Geist in diese nordische Schöpfung geworfen wurde, so blieb Ihnen keine andere Wahl, als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden oder Ihrer Imagination das, was ihr die Wirklichkeit vorenthielt, durch Nachhilfe der Denkkraft zu ersetzen und so gleichsam von innen heraus und auf einem rationalen Wege ein Griechenland zu gebären."

Was die Kunstwissenschaft der letzten Jahrzehnte zur Bestimmung des Gegensatzes von nordischen und südländischen Kunstwerken herausgearbeitet hat, ist die volle Bestätigung der von Schiller intuitiv erfaßten Unterschiede. Der nordische Mensch hat keine naive Sinnlichkeit des Auges. Er ist sachlich zu stark interessiert, um unbefangen die Dinge auf sich wirken zu lassen. Er ist zwar Gestalter, aber mehr im geistigen als im sinnlichen Sinne. Seine Kunst neigt daher zum Illustrativen, zum Vorherrschen der geistigen Bedeutsamkeit über das rein Darstellungsmäßige. Die Welt der Phantasie steht ihm höher als die Welt des körperlich Realen. Der Südländer besitzt dagegen den ruhig auf den Dingen verweilenden Blick, der ihm die objektive Aufnahme geschauter Dinge ermöglicht. Er ist Augenmensch, der sich alles unmittelbar veranschaulichen möchte. Daraus erwächst im Süden in Literatur und Kunst eine rein sinnliche Darstellungsweise, die jeder reinen Gedankenkunst Widerstand bietet und einen anschaulichen, in sich begrenzten Stil gestattet. Darum sind die Griechen die Schöpfer der geschlossenen Dramenform voll unmittelbarer sinnlicher Wirksamkeit, während Shakespeares gewaltige Leistung in der Kraft der Idee liegt, die ein Chaos der Form zur Einheit zu bändigen vermag.

Diese allgemeinen Gegensätze müssen auch hervortreten, wenn wir das Verhältnis von deutscher und italienischer Theaterform ins Auge fassen, ja, sie werden sich hier vielleicht noch schärfer erfassen lassen, weil das theatralische Kunstwerk in seiner Gesamtheit den individuellen Stilwillen viel stärker zurücktreten läßt als das Werk der bildenden Kunst und der Dichtung, und weil ferner das Theater den Zuschauer in das Kunstwerk viel unmittelbarer mit einbezieht und darum Träger des Gemeinschaftsgedankens eines Volkes oder zum mindesten einer bestimmten sozialen Schicht dieses Volkes ist.

Wenn wir den Gegensatz der Theaterform zunächst einmal von der dramatischen Seite her zu bestimmen suchen, so müssen wir es als einen bedeutsamen Zug bezeichnen, daß sich in der Trias von großen Dichtern, die Italien der Weltliteratur geschenkt hat, Dante, Petrarca, Boccaccio, kein Dramatiker befindet. Man könnte schon daraus ableiten, daß die Zuspitzung eines Konfliktes zu düsterer Tragik etwas ist, was dem Wesen des heiteren und im Grunde optimistisch sehenden Südländers nicht entspricht. Vielmehr hat das italienische Theater, abgesehen von der Oper, nur mit seiner volksmäßigsten Dramatik, der im Grunde durchaus unkomplizierten Commedia dell'arte, die Schaubühne aller europäischen Völker erobern können.

Schon in den Tagen des Mittelalters zeigt sich die Abneigung des Italieners gegen die tragische Darstellung. Wie das klassische Drama der Griechen, so ist auch das Theater des Mittelalters bei allen europäischen Völkern aus der religiösen Kulthandlung herausgewachsen. Es ist die Versinnlichung der ganzen Heilsgeschichte, die den Bedürfnissen des lateinunkundigen Volkes entgegenkommt. Das ist die gemeinsame Aufgabe, die alle europäischen Völker zu lösen haben. In einseitiger Betonung stellt jedoch das deutsche Passionsspiel das tragische Schicksal des Gottmenschen in den Mittelpunkt seiner Dramatik und sucht den leidenden Heiland in seiner Qual voll Lebenswahrheit zu veranschaulichen. Andererseits haben wir Belege dafür, daß bei religiösen Aufführungen in Italien die dramatisch bewegten Passionsszenen weggeblieben sind, weil sie den Festcharakter der Aufführungen durch ihren düsteren Ton gestört hätten. Dieser Wille zum repräsentativen Festspiel unterscheidet das religiöse Spiel der Südländer von seinem nordischen Gegenstück in Deutschland und England. Darum erfreuen sich in Italien diejenigen Abschnitte der biblischen Geschichte einer besonderen Beliebtheit, die zur Entfaltung des Schaubaren, wie etwa bei dem Festzuge der Hlg. drei Könige, Anlaß geben. Italiens Beitrag zur europäischen Theatergeschichte des Mittelalters liegt daher nicht in der Gestaltung einer festen dramatischen oder theatralischen Form, sondern in der Pracht der künstlerischen Entfaltung. Dahinter tritt das Drama an Bedeutung stark zurück. Ja, man kann geradezu sagen, daß eine höhere poetische Entfaltung durch das unmäßige Vordringen der Schaulust verhindert worden ist. Daher finden wir in den älteren Texten nur ein sehr dürftiges dramatisches Gewebe mit einzelnen schönen lyrischen Stellen, aber nichts von dem gewaltigen Aufbau der französischen Mysterienspiele, nichts von der spekulativen Durchdringung des religiösen Gedankens im deutschen Passionsspiel, aber auch nichts von jenem dramatischen Schwung, der in Spanien die späte Nachblüte dieser dramatischen Gattung in Calderons „Autos Sacramentales" auszeichnet.

Dieser Festspielgedanke des italienischen Theaters erlebt aber dann seine tiefste Sinngebung aus dem Geiste der Renaissance. An die Stelle der mittelalterlichen Standeskategorien tritt in dieser Zeit eine höhere Geselligkeit, die keinen Kastenunterschied anerkennt und nur durch die Idee der Bildung zusammengehalten wird. Sie führt zu einer Verfeinerung des Lebensstils, die sich von der äußeren Erscheinung des Menschen über die Wohnung bis in die Pflege

der Geselligkeit und die Festfreude hineinverfolgen läßt. Dieses vornehme Gesellschaftsprinzip ist auch die Voraussetzung für die theatralischen Aufführungen der italienischen Renaissance, denn die kunstvolle Pracht wird nur erreicht durch das Zusammenleben aller Stände. Nicht mehr der Marktplatz wird zum Theater, sondern der Festsaal im Schlosse der Fürsten, der Kardinäle und Adeligen. Neben die prunkvollen Prozessionen und Mysterienaufführungen tritt jetzt die weltliche Festlichkeit, die in der Darstellung einer Komödie, eines mythologischen oder allegorischen Spiels ihre Gipfelung findet, in dem sich bunte und farbenprächtige Bilder, gestaltet von den größten Künstlern, zu abgerundeter Handlung verbinden. In diese überschäumende und phantasievolle Festfreude brandet dann am Ende des 15. Jahrhunderts die humanistische Woge hinein. Der bloßen Begeisterung an einer stofflichen Erneuerung antiker Motive tritt die strenge Form geschlossener Handlungsdramatik gegenüber, die mit ihrer Einheit des Ortes keine Gelegenheit zu einem bunten Wechsel von farbenfrohen Bildern bietet. Und doch ist die Antike in so starkem Maße Ausdruck des neuen Lebensgefühls, daß man auch an ihren dramatischen Denkmälern nicht ohne Ehrfurcht und Willen zur Nachahmung vorübergehen kann. So wird die Erneuerung des antiken Theaters nicht nur letztes Ziel der Humanisten, sondern auch Mode an italienischen Fürstenhöfen. Aber eines ist wiederum bezeichnend: Nicht die große Tragödie der griechischen Dramatiker oder Senecas wird gepflegt, sondern das Lustspiel von Plautus und Terenz, das sich mit seiner derben Situationskomik dem Festwillen eingliedert. Aber alle Ehrfurcht vor den Alten vermag doch nicht über die Langweiligkeit der antiken Komödie hinwegzutäuschen, und so werden zwischen die einzelnen Akte des antiken Dramas Intermedien eingelegt, in denen sich die Kunst der Dekorateure und Maschinenmeister, Musik und Ballet, Moresken und Fackeltänze, sowie Pantomimen allegorischer und mythologischer Art mit Löwen, Panthern und Drachen zur Einheit zusammenschließen, während das gesprochene Wort dabei fast völlig zurücktritt. Festfreude, Glanz und Prunk ist auch hier der Sinn der italienischen Theaterform. Darum hat sich die italienische Tragödie nicht nur später entwickelt als die Komödie, sondern auch eine viel geringere Verbreitung über das ganze Land erreicht. Die Commedia dell'arte ist der eine Erbe dieser Festspiele der Renaissance, indem die volksmäßigen Elemente der Intermedien wieder selbständig werden und aus dem heiteren Volksleben Venedigs entscheidende Befruchtung erfahren. Die Oper ist der andere Erbe, indem man die antike Dramatik aus dem Geiste der Musik erneuert. Aber wiederum ist es bezeichnend: Nicht die erste Phase der Oper mit ihren ganz auf das Wort gestellten Rezitativen vermag sich durchzusetzen, sondern erst seit Monteverdes lyrisch-musikalischer Umformung vermag die Oper ihren Siegeszug anzutreten, und erst das 19. Jahrhundert bringt bei Verdi die große tragisch-dramatische Gestaltung der italienischen Oper.

Ganz verschieden davon verläuft die Entwicklung in Deutschland. Man wird der Eigenart der deutschen Dichtung und des deutschen Denkens nur dann gerecht, wenn man sich vergegenwärtigt, daß das Ringen um das religiöse Er-

lebnis der Mittelpunktgedanke ist, um den die deutsche Bewußtseinshaltung kreist. Zu allen Zeiten handelt es sich um das Suchen und Ringen der deutschen Seele um Gott. Immer wieder wird die Frage aufgeworfen: Welchen Weg muß der einzelne einschlagen, um sich zum Göttlichen erheben zu können? Darum dient schon das mittelalterliche Passionsspiel nicht einer theatralisch-ästhetischen Schau, sondern lediglich der Versinnlichung des Heilsgedankens des Christentums. Symbolisch wird die ganze Menschheitsentwicklung in den biblischen und legendarischen Vorgängen verkörpert. Wie der Mensch durch den Sündenfall sich in Schuld verstrickt, wie er durch den Heiland erlöst wird, wie Gott und Teufel um seine Seele ringen, das ist der einheitliche Gedanke aller deutschen Passionsspiele. Die Einheit liegt in der Idee, in der gedanklichen Durchdringung, nicht in der dramaturgischen Gestaltung. Das Passionsspiel bleibt durchaus erzählend, ohne Rücksicht auf die theatralische Wirkung. Es verweilt bei Einzelheiten und Episoden, es berichtet ohne Konzentration vom Anfang bis zum Ende, von der Wiege bis zur Bahre seines Helden, ja, es greift bis zur Erschaffung der Welt zurück, um das Kommen des Messias anzukündigen. Bei dieser Grundeinstellung des deutschen Volkes konnte sich in den Tagen des Humanismus der aus Italien kommende Gedanke des Festspieltheaters auf deutschem Boden nicht durchsetzen. Das deutsche Drama des 16. Jahrhunderts bleibt religiös befangen und tritt in den Dienst der Reformation. Aber noch für das 17. Jahrhundert ist nicht die an den Höfen gepflegte italienische Oper repräsentativ, sondern die Jesuitendramatik, die alle Künste in den Dienst des religiösen Gedankens stellt, sich vor allem in München und Wien zu großartigen Leistungen steigert und in dem heute noch lebendigen Spiel von Oberammergau die größte dramatische Leistung des bairischen Barock zeitigt. Die klassische Dramatik aber ist in allen großen Schöpfungen Lessings, Goethes, Schillers und Kleists wiederum von religiösen Gedanken getragen. Sie ist ja der tiefste Ausdruck der Weltanschauung des deutschen Idealismus, und ihre Kunstmittel stehen darum nicht eigentlich im Dienste eines rein theatralisch-ästhetischen Willens, sondern sind vielmehr symbolischer Natur. Gerade an der deutschen Nationaldichtung, am „Faust", zeigt sich, daß die Idee dem Dichter wichtiger ist als die theatralische Verwirklichung. Und wenn der italienische Gedanke der Oper auf deutschem Boden bei Richard Wagner seine deutsche Umformung erlebt, so ist es bezeichnenderweise eine Umgestaltung im gedanklichen Sinne, indem die Musik in den Dienst des Dramas tritt und dieses Drama von dem Erlösungsgedanken der Schopenhauerschen Philosophie durchtränkt ist. Bei dieser Schwere der Veranlagung, die in unserer nordischen Natur verhaftet ist, fehlt die Freiheit und Überlegenheit, um ein Lustspiel zu gestalten. Wie wenige Komödien besitzen wir in unserer Literatur! Darum bleiben unsere Theater auf die Einfuhr von Lustspielen angewiesen.

Es liegt also so, daß die allgemeine Charakteristik des Gegensatzes zwischen italienischer und deutscher Kunst auf dem Gebiete des Dramas ihre volle Bestätigung findet. Dem Deutschen ist die geistige Bedeutsamkeit wichtiger als das rein Darstellungsmäßige. Sucht er wie Goethe die antike, südliche Haltung

zu erreichen, so bleibt ihm nach Schillers Wort nichts anderes übrig, als der schöpferischen Phantasie das, was ihr die Wirklichkeit vorenthält, durch Nachhilfe der Denkkraft zu ersetzen und so gleichsam von innen heraus und auf einem rationalen Wege ein Griechenland zu gebären. Mit innerer Notwendigkeit findet dagegen der Südländer den Weg zu einer Kunst der sinnlichen Darstellung, die aus der ruhigen und objektiven Betrachtung der geschauten Dinge entspringt. Seine idealisierende Kunst ist nicht der Wirklichkeit entgegengesetzt, sie erwächst vielmehr naturnotwendig aus der festlichen und gehobenen Erfassung der Realität.

Infolge dieser grundverschiedenen Funktion der Dramatik muß auch die schauspielerische Verwirklichung in beiden Ländern grundverschieden sein.

Die italienische Dramatik verlangt einen Schauspielstil, der das geschaute Leben in seinen typischen Eigenschaften wiedergibt oder in pathetischer Steigerung die festlich-heroische Auffassung vom Leben zum Ausdruck bringt. Diese Struktur tritt am reinsten in den Typen der Commedia dell'arte und in der frühen italienischen Oper hervor. Die deutsche Dramatik kann dagegen nur in einem symbolischen Schauspielstil ihre Verwirklichung finden, der auf die hinter dem äußeren Ausdruck liegende Ideenwelt hinweist.

Dieser Gegensatz liegt letzten Endes schon in der verschiedenen Ausdrückshaltung beider Völker begründet. Wer die Alpen überschreitet, empfindet ja ohne weiteres den starken Gegensatz im äußeren Gebaren der Menschen. Der Italiener ist viel temperamentvoller. Schon das alltägliche und belanglose Gespräch erreicht einen Grad von Lebhaftigkeit, den der Nordländer nur im Stadium hoher Aufgeregtheit kennt. Der lakonischen Kürze des nordischen Menschen steht die breite, wohlklingende Satzbildung des Italieners gegenüber, die in ihrem rhythmischen Gefüge an sich schon so viele musikalische Elemente in sich schließt, daß das dichterische Wort nur noch eine leise Schwingung zu erhalten braucht, um diesen Wortklang zum musikalischen Dichtwerk zu erheben oder ihn zur rein musikalischen Schöpfung zu steigern. Weiterhin ist aber der ganze Körper an der Versinnlichung des gesprochenen Wortes beteiligt. Die Geste untermalt und verdeutlicht den Sinn der Rede so unmittelbar, daß auch der Sprachunkundige einem guten Teil eines italienischen Gespräches zu folgen vermag. Welch sinnliche Kraft der Anschaulichkeit liegt schon in einer italienischen Predigt, erst recht aber in einer italienischen Schauspielaufführung! Ganz anders der nordische Gestus. In seiner Sparsamkeit dient er nicht der Versinnlichung einer Schaubarkeit, sondern der Unterstreichung und Hervorhebung der Bedeutung eines Wortes, einer Idee. Er hat nur einen geistigen, nicht aber einen sinnlichen Funktionswert. Das Körperliche der schauspielerischen Erscheinung tritt hier zurück hinter der geistigen Bedeutsamkeit, die von ihm ausstrahlt. Es ist daher kein Zufall, daß die Bewunderung für große Schauspieler in Deutschland immer verbunden ist mit der geistigen Ausdeutung einer Rolle, daß die Erinnerung an große Darsteller, wie an Ludwig Devrient oder Josef Kainz, immer anknüpft an die Interpretation gedanklicher Rollen, wie des

Hamlet, des Lear, des Faust oder des Mephisto. Ganz ähnlich in der Oper: Den Prüfstein bildet Fidelio oder Don Juan, vor allem aber die gedankliche Musik Richard Wagners. Es bedeutet aber Anpassung an das südliche Ideal, wenn der klassische Schauspielstil Weimars den Darsteller in seiner Körperhaftigkeit zu erfassen sucht, wenn Goethe ihn als plastische Figur betrachtet, die an einer bestimmten Stelle des Bühnenbildes ihren festen Platz hat und die in jedem Augenblick in edler Geste dastehen soll. Und doch zeigt die nähere Ausführung von Goethes Schauspielerregeln wieder das germanische Prinzip: Die Geste dient der Unterstreichung des Wortsinns. Als Ideal erscheint d e r Schauspieler, der der Wortkunst des klassischen Dramas durch rhetorische Mittel und illustrierende Gesten zum Siege verhilft.

Gegenüber diesem kunstvollen, aber auch künstlichen statuarischen Prinzip herrscht auf der italienischen Bühne lebendigste Bewegung. Die Charakteristik der Gestalten geht hier nicht wie in Deutschland von innen nach außen, sondern von außen nach innen. Aus der Beweglichkeit des Gestus erschließt sich das Innere der Persönlichkeiten. Sinnlich lebendig, unmittelbar anschaulich erscheinen die Gestalten. Die naturhafte Fähigkeit zur schauspielerischen Versinnlichung, die angeborene Anlage der klangvollen Stimme bilden hier die Voraussetzung zum Bühnenerfolg. Gerade darum kann der nordische Künstler nicht mit dem Italiener wetteifern. Er muß versuchen, bewußt die Kunstmittel des schauspielerischen und sängerischen Stiles zu erobern. Darum sind die Methoden der Schauspiel- und Gesangschulen in Deutschland ganz anders als in Italien. Der Italiener vermißt daher auf deutschem Boden die naturhafte Ausdrucksform des Schauspielstils und die hinreißende Kraft des Belcanto, der Deutsche in Italien die gedankliche Durchdringung. Dadurch erklärt sich ohne weiteres die reservierte Anerkennung bei gegenseitigen Gastspielen. Wenn im Gegensatz dazu Caruso und die Duse bei ihrem Auftreten in Deutschland ungeheure Erfolge hatten, so beruht dies auf Eigenschaften, die über die typisch italienischen Eigentümlichkeiten hinausgingen. Caruso war nicht nur ein naturhafter Sänger, sondern auch ein bewußter Schauspieler. Und die Duse hat gewiß nie die besondere italienische Eigentümlichkeit der äußeren Geste verleugnet. Ihr Lächeln, ihre schwankende Gebärde, ihr Schrei, ihre leibhaft erzitternde Seele gelangten ja zu europäischer Berühmtheit. Aber die Duse war ein stark bewußter Geist, der den nahen Zusammenhang ihrer höchst persönlichen Menschendarstellung mit der literarisch-theatralischen Zeitbewegung erfaßte und darum über alle Fremdheit von Nord und Süd hinweg ihr Erlebnis in den Ibsenschen Gestalten zu verkörpern vermochte. Es ist also die Erkenntnis des europäischen Zeitproblems, das in der Duse die nationalen Eigentümlichkeiten verdrängt und ihre übernationale Wirkung herbeigeführt hat. Ihr Erfolg in Deutschland aber erklärt sich nicht zuletzt daraus, daß die deutsche Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter der Einwirkung des europäischen Zeitproblems auf die nationale Eigenart einer idealistischen Kunst verzichtete und im Realismus und Naturalismus auf unmittelbare Darstellung des geschauten Lebens hinarbeitete, wodurch sich von selbst eine Annäherung an die Kunstauffassung des Südens ergab.

Wie sehr aber der Gegensatz zwischen unmittelbar sinnlichem Veranschaulichungswillen und symbolischer An- und Ausdeutung in der Natur beider Völker liegt, mag noch ein Beispiel aus dem Mittelalter erhellen. Der Kernpunkt des mittelalterlichen religiösen Spiels ist hier wie dort aus der kirchlichen Auferstehungsfeier herausgewachsen. Ihren theatralischen Höhepunkt findet diese Situation in der unmittelbaren Darstellung der Auferstehung des Erlösers selbst. In Italien hat man darum schon frühzeitig diesen Vorgang mit allen theatralischen Mitteln zur Anschauung gebracht. In Deutschland begnügt man sich jahrhundertelang damit, den Vorgang durch die Engel, die Marien und die Jünger berichten zu lassen. Die Glaubensgewißheit, die Bestätigung der Auferstehung, schien wichtiger als die Auferstehung selbst. Das religiös-dogmatische Erleben ist entscheidend, nicht die Entfaltung einer theatralischen Schaubarkeit. Es wäre nicht schwer, diese Gegensätzlichkeit über die Renaissance bis zum Barock, ja bis hinein in die internationale Jesuitendramatik zu verfolgen. In den Tagen des deutschen Idealismus ändert sich nur das Vorzeichen dieser Problemstellung. Eine Seelendramatik, wie in der „Iphigenie" und im „Tasso", die nahezu auf jede äußere Handlung, ja sogar nahezu auf jede äußere Geste verzichtet, ist dem italienischen Theater durchaus fremd.

Mag das italienische Theater noch so stark stilisieren, mag es durch die Kunst der Musik sich noch so sehr zur Idealität erheben, der Wille zu einer rein sinnlichen Darstellungsweise wird niemals durchbrochen. Umgekehrt muß hervorgehoben werden, daß das deutsche Drama des Naturalismus niemals die romanische Forderung einer objektiven Wiedergabe des Lebens zu erfüllen vermocht hat, daß die naturalistischen Dramen in Deutschland durch soziale und ethische Tendenzen ideenhaft geblieben sind, so daß der Weg zum Symbolismus keine Wandlung zu polarer Gegensätzlichkeit war. Auch in den Tagen der stärksten Annäherung an die romanische Problemstellung hat sich also die symbolische Struktur, die als eigentlicher Grundzug des deutschen Theaters anzusehen ist, nicht verleugnen lassen.

Diese Feststellung aber besagt auch, daß nicht nur die schauspielerische Leistung in Deutschland und Italien vor andere Aufgaben gestellt ist, sondern daß auch die Bedeutung des B ü h n e n r a u m e s und der D e k o r a t i o n e n in beiden Ländern völlig verschieden sein muß. Im Mittelalter hat sich die erste deutsche Eigenform der Bühne entwickelt, und sie entspricht wiederum dem deutschen Willen zu symbolischer Kunst. Es ist die sogenannte Raumbühne. Dadurch, daß sich die Zuschauer zwanglos auf allen Seiten des Marktplatzes um das Spielfeld gruppieren, erscheinen die Vorgänge nicht bildhaft, wie auf der modernen Bühne, sondern dreidimensional und darum raumhaft. Aber die Anordnung im Spielfeld unterwirft sich nicht einer künstlerischen Raumgestaltung, sondern darin liegt die zweite Eigentümlichkeit der mittelalterlichen deutschen Passionsbühne, daß sie sich dem Prinzip der Handlung und ihrer Symbolik unterordnet. Gott und Teufel, Himmel und Hölle, stehen sich gedanklich gegenüber. Zwischen ihnen steht der Mensch und sein Reich, die Erde. Damit ist auch die Raumgestaltung der Passionsspiele bestimmt. Himmel und Hölle sind durch

die Weite des Marktplatzes getrennt. Dazwischen liegen die Orte der Erde. Aus diesem philosophisch-ideellen Anordnungsprinzip entwickelt sich die individuelle Gliederung und Raumvorstellung der einzelnen Spiele. Jede Ecke des Platzes, jeder Raumteil hat eine bestimmte Bedeutung. Alle während des ganzen Spieles benötigten Dekorationen sind von vornherein simultan nebeneinander aufgebaut. Nicht die Illusion einer Wirklichkeit soll erzielt werden, denn die aufgebauten Häuser sind nicht viel größer als die handelnden Menschen selbst. Ein Brunnen, ein Teich oder ein Rinnsal stellt das Meer dar. Wenige Meter von einander entfernt befinden sich Örtlichkeiten, die Tausende von Meilen entfernt zu denken sind. Es gibt keine Proportion zwischen wirklicher und Bühnenräumlichkeit. Nicht auf Anschaulichkeit kommt es an, sondern auf die Versinnlichung einer Vorstellung. Die Funktion der Raumgestaltung ist also nicht Verwirklichung, sondern symbolische Andeutung einer bestimmten Örtlichkeit. Indem das deutsche Theater des 15. und 16. Jahrhunderts die Dinge nicht anschaulich darstellt, bleibt es ebenso wie die deutsche Malerei der gleichen Zeit im reinsten Sinne Ausdruckskunst, die den geistigen Erlebnischarakter bewahrt.

Ganz anders die italienische Bühnenentwicklung. So wenig das italienische Drama im Mittelalter eine feste Form finden konnte, so wenig auch das Theater. Alle Berichte aus dem Mittelalter zeigen nur die Anpassung an die jeweiligen Raumgegebenheiten entsprechend den zufälligen Raumforderungen. Prinzipiell tritt kein entscheidender Unterschied gegenüber Deutschland hervor, nur der Wille zu einem größeren Realismus.

Erst in den Tagen der Renaissance erhält die italienische Bühne ihre feste Form durch Anlehnung an die Bauten der römischen Antike. Damit ist die Gliederung in Zuschauerraum, Orchestra und schmale Bühne gegeben, die hinten durch eine Schauwand abgeschlossen ist. In dem herrlichen Teatro Olimpico des Palladio zu Vicenza ist dieser antikisierende Stilwille der Renaissance noch heute lebendig geblieben. Damit ist auch die Raumfunktion der italienischen Bühne eindeutig bestimmt. Denn schon bei Terenz und Plautus stellt die Bühne eine Straße dar, an der sich die Häuser der handelnden Personen befinden. Der idealistischen Raumfunktion der deutschen Bühne, die eine freie Nebeneinanderstellung von weit entfernten Orten gestattet, steht eine realistische Raumauffassung mit ganz fest umrissenen Ortsvorstellungen gegenüber. Zunächst sucht man diese Örtlichkeiten im Anchluß an die mittelalterlichen Terenz-Illustrationen durch Türen und Vorhänge nur anzudeuten. Bald geht man aus dem Willen zur Veranschaulichung einen Schritt weiter, indem man in perspektivischer Verkürzung das Bild einer Stadt oder Landschaft errichtet. So entsteht hier in Italien die Bildbühne der Renaissance. Noch will sie nicht die Illusion einer Wirklichkeit erzeugen, sondern nur aus dem Willen zur Veranschaulichung ein schönes Bild als Hintergrund geben, das in die Handlung noch nicht einbezogen wird. Aber es ist, stilgeschichtlich betrachtet, nur ein Schritt von der Bildbühne der Renaissance zur Illusionsbühne des Barock und ebenso technisch gesehen von der Winkelrahmenbühne der Renaissance zur Telari- und Kulissenbühne des Barock. Dazwischen liegt jedoch ein völliger Wandel in den

Anschauungen vom Bühnenbild — der Schritt vom Ruhenden zum Bewegten. Und bald tobt sich der Barock in immer gesteigertem Illusionswillen in einer unerhörten Zahl von rasch aufeinanderfolgenden Bühnenbildern aus. Springbrunnen und Wasserfälle, geheimnisvolle Lichtquellen und effektvolle Feuerwerke müssen den Eindruck der Bewegtheit des Bühnenbildes unterstützen. In unerhörter Eindrucksfähigkeit führt der italienische Theaterstil zur großartigen Dekorationsgestaltung der Barockoper, in der sich alle Künste zu einem Gesamtkunstwerk in festlichem Glanze und im Willen zur unmittelbaren Veranschaulichung alles Schaubaren zusammenfinden. So tritt der italienische Theatergedanke des Barock seinen Siegeslauf durch alle europäischen Länder an.

So klar und scharf sich aber auch die nationalen Typen voneinander scheiden, so erweist doch der geschichtliche Ablauf, daß die Polaritäten der verschiedenen Veranlagungen sich nur selten in Reinkultur ausprägen, weil die Gegensätze durch die wechselseitige Befruchtung angenähert wurden. Unzweifelhaft sind dabei die Einwirkungen Italiens auf Deutschland größer und tiefergehend als die Deutschlands auf Italien, zumal die letzteren im wesentlichen auf das 19. und 20. Jahrhundert begrenzt bleiben.

Allerdings im Mittelalter bleibt die südländische Anregung gering, weil Italien noch kein selbständiges dramatisches Kunstwerk ausgebaut hat. So begrenzt sich die Einwirkung nur auf die prunkvolle Ausgestaltung der Fronleichnamsprozessionen, wie wir sie gerade an Orten wie Bozen, München, Freiburg i. Br., Wien, Antwerpen beobachten können, wo durch die Handelsbeziehungen zu Italien die geschauten Festeindrücke italienischer Umzüge nahe gerückt waren.

Aber mit der Renaissance beginnt ja der gewaltige Einfluß Italiens auf die gesamteuropäische Theaterkultur. Es ist zunächst die von Italien ausgehende Neuerschließung des Antiken Theaters, die bahnbrechend gewirkt hat: Die ersten Plautus- und Terenz-Aufführungen am Hofe von Ferrara (seit 1486), die Rekonstruktion der antiken Spielweise und die daraus erwachsende Terenzbühne des römischen Humanisten Pomponius Laetus (seit 1485) und die stufenweise Erneuerung des antiken Bühnenbaues im Anschluß an Vitruv von Leon Battista Alberti (1452) bis zu Barbaro d'Aquileja (1567) und dem Teatro Olimpico zu Vicenza (1584). Damit war für den modernen Theaterbau die grundlegende Einheit von Bühne und Zuschauerraum gegeben; zugleich war die Bühne dem Zuschauerraum gegenübergestellt, so daß eine zweidimensionale Bildwirkung gegeben war und das Nebeneinander der mittelalterlichen Simultanbühne von dem Nacheinander der modernen Sukzessionsbühne abgelöst wurde. Durch die Eingliederung in den geschlossenen Raum war weiterhin auch der Schauspielstil vor völlig neue Aufgaben gestellt, indem nun im geschlossenen Raum das Wort und nicht die Geste maßgebend war. Das alles wirkt auch auf Deutschland ein. Man veranstaltet Terenz- und Plautus-Aufführungen. Man dichtet wie in Italien im Anschluß an die Antike neue humanistische Lustspiele. Auch festliche Veranstaltungen durch Humanisten nach dem Muster der italienisch-dekorativen Kunst sind belegt. Aber für Deutschland ist es bezeichnend,

daß diese heitere italienische Welt nur ein kurzes Zwischenspiel bedeutet, das bald von der Strenge und Schwerblütigkeit der Reformationsdramen abgelöst wird. Und weiterhin ist es charakteristisch, daß die italienischen Bemühungen um die Rekonstruktion des antiken Theaters auf deutschem Boden keinen Widerhall finden, daß die neue Bühnenform auf die Aufführungen der Humanisten beschränkt bleibt, daß nur die wenigsten Spielleiter die eindeutig realistische Raumfunktion der italienischen Bühne erkannt haben und daß die Spielweise im wesentlichen die mittelalterlichen Traditionen mit den neuen Anregungen der Antike zu verknüpfen sucht. So bleiben die italienischen Anregungen zunächst ein Fremdkörper im deutschen Theaterwesen. Und damit ergibt sich hier ein chaotisches Nebeneinander von Raumbühnen und Flächenbühnen, von simultanen und sukzessiven Dekorationsmitteln und Funktionsvorstellungen, von idealistischen und realistischen Elementen. Als dann die englischen Komödianten ihren Siegeszug durch Deutschland antraten und damit die germanischen Phantasievorstellungen der Theaterkunst erneuerten, schien in Deutschland der Sieg der illusionslosen Stilbühne noch einmal gesichert.

Daher hat auch die Perspektivgestaltung der italienischen B i l d b ü h n e auf deutschem Boden während des ganzen 16. Jahrhunderts keinen Widerhall gefunden. Mit dem steigenden Realismus der Raumfunktion geht zwar eine Steigerung des Eigenwertes der Dekoration Hand in Hand, aber auch hier werden idealistische und naturalistische Elemente ohne Verständnis für ihre Gegensätzlichkeit zusammengewürfelt, ohne sich zu einem geschlossenen Bildeindruck zusammenzurunden. So begnügt sich das Zeitalter des Manierismus mit der Darstellung stofflicher Effekte, ohne eine geschlossene neue Theaterform finden zu können. Noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hinkt daher der deutsche Theaterbau um 50 Jahre hinter dem italienischen nach. Bezeichnend dafür sind das Ottonium in Kassel, das 1606 die Dekorationsmittel des Teatro Olimpico zu Vicenza übernimmt, und Furttenbachs Ulmer Stadttheater (1640), das noch an der Telaribühne zu einer Zeit festhält, in der sich in Italien längst das Kulissensystem durchgesetzt hat. Erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts gewöhnen sich die deutschen Wandertruppen an die Kulissenbühne. Und zur selben Zeit wird der Sieg der italienischen Dekorationsbühne durch die Jesuitenaufführungen und die italienische Oper entschieden. Aber die Geheimnisse der italienischen Perspektivkunst vererben sich auf deutschem Boden ausschließlich in italienischen Familien, die als Bühnenarchitekten und Bühnenmeister vor allem an den süddeutschen Hoftheatern tätig sind, von Burnacini und Servandoni über die Mauro und die Galli-Bibiena bis zu Fuentes und den Quaglios im 19. Jahrhundert, neben denen sich nur ganz wenige deutsche Künstler, wie Joh. Oswald Harms, zu halten und einen eigenen Stil auszuprägen vermögen. Erst mit Schinkel setzt dann eine national-deutsche Gestaltung des Bühnenbildes ein, und sie führt bezeichnenderweise zu einer grundsätzlich anderen Form.

Aber noch eine andere italienische Anregung reicht bis ins 16. Jahrhundert zurück: Es ist die C o m m e d i a d e l l'a r t e, die vor allem in Süddeutschland so

starken Widerhall fand, daß ihre Leistungen in den Frescomalereien der Trausnitz und der Stadtresidenz zu Landshut verewigt wurden und damit das älteste Bildmaterial zu dieser Kunstgattung aus Deutschland stammt. Ebensowenig wie bei den anderen Völkern hat sich das deutsche Lustspiel den Anregungen des italienischen Typenlustspiels entziehen können, und nicht minder haben später noch Goldoni und Gozzi auf die deutsche Lustspielgestaltung eingewirkt.

Mit der italienischen Oper flutet dann ein neuer Strom südlicher Anregungen nach Deutschland hinüber; er verbreitet sich über alle deutschen Höfe, die bis weit ins 18. Jahrhundert kostspielige italienische Theatertruppen unterhalten und in der italienischen Dekorationskunst und im italienischen Belcanto die einzige ideale Form des Theaterkunstwerks sehen.

Erst mit dem Zeitalter des deutschen Idealismus setzt dann ein eigener nationaler Dramenstil, eine national-deutsche Oper, ein selbständiger Dekorationsstil und ein dem Wesen der deutschen Dramatik entsprechender Schauspielstil ein, bis schließlich bei Richard Wagner der italienischen Oper ein deutsches Gesamtkunstwerk zur Seite tritt. Notwendig mußte dieser neue deutsche Theaterstil aus der deutschen Veranlagung heraus in einen Gegensatz zur italienischen Dekorationskunst treten. Schon der Klassizismus der Lessingzeit strebt nach Vereinfachung des Bühnenbildes, die den Illusionsgedanken zurückdrängt. Auch Goethe steht bei seinen Theaterbestrebungen im Dienste dieses Prinzips, wenn er die Dekoration nur als Bild im Stile Claude Lorrains betrachtet wissen will. Einen Schritt weiter geht Schinkel, indem er die illusionistische Guckkastenbühne in die klassizistische Flächenbühne zurückbildet und den schmalen Raum nur mit einer Hintergrundsdekoration abschließt, womit er zu den Tendenzen der Bildbühne der Renaissance zurückkehrt.

Viel radikaler aber sind die Bestrebungen der Romantiker. Sie wollen wieder zur illusionslosen deutschen Volksbühne des 16. Jahrhunderts zurückkehren, sie sehen in der dekorationslosen Shakespearebühne ihr Ideal. Die deutsche Stilbühne wird hier bewußt der italienischen Illusionsbühne gegenübergestellt. Aber alle diese Pläne bleiben zunächst nur Projekte oder bedeutsame künstlerische Experimente, wie etwa Immermanns Shakespearebühne in Düsseldorf. Erst als sich der Zeitstil wieder vom Realismus abwandte, konnte dieser Gedanke einer illusionslosen Stilbühne auf Erfolg hoffen. Es war der Erfolg des Münchner Künstlertheaters von 1908, der die entscheidende Wendung herbeiführte. Und dann vollzog sich der Übergang vom Bühnenbild zur großlinigen Durchbildung des Bühnenraumes. Entscheidende Anregungen gaben damals der Schweizer Appia mit seinen plastischen Dekorationen und Versatzstücken und seiner zusammenhängenden Bodengestaltung, sowie der Engländer Gordon Graig mit seinen großräumigen Phantasiegestaltungen. Der Rundhorizont und die modernen Beleuchtungsanlagen ermöglichten die Anwendung dieser Anregungen, die Verwendung von schiefen Ebenen, Mauern und Türmen. Farbe und Licht wurden damit die entscheidenden Elemente der modernen Bühnenraumgestaltung, die durchaus der deutschen Bewußtseinshaltung in der Theaterkunst entspricht.

Man muß sich dazu vergegenwärtigen, daß es sich dabei nicht etwa um

eine beliebige Neuerung auf dem Gebiete der dekorativen Kunst handelt, sondern um eine grundsätzliche Frage der Verwirklichung des dramatisch-musikalischen Kunstwerks der Deutschen. Denn die Bühnendekoration besitzt im deutschen Theaterkunstwerk nicht die gleiche Sonderstellung wie im italienischen, sondern ist ein untrennbares Element des theatralischen Gesamtkunstwerks. Ein Vergleich der Bildgestaltung bei Verdi und Richard Wagner kann dies am deutlichsten veranschaulichen. In der ersten Szene der „Aïda" wird ein Saal des Königspalastes zu Memphis gefordert. Rechts und links befinden sich Säulengänge mit Statuen und blühenden Sträuchern, im Hintergrund ein großes Tor, durch das man die Tempel und Paläste von Memphis und die Pyramiden sieht. Dieses Bild, das sofort vom Publikum beklatscht wird, also einen selbständigen Wert besitzt, ist weder durch die dramatische Handlung, noch durch die Musik in seinem Sosein eindeutig bestimmt und könnte daher sehr verschieden ausgestaltet werden. Ganz anders ist dagegen die Funktion des Bühnenbildes z. B. zu Anfang von Wagners „Rheingold". Über dem Zuschauerraum liegt hier eine mystische Dämmerung, aus der Tiefe des versenkten Orchesterabgrundes webt auf dem riesigen Orgelpunkte der Tonika Es das Motiv des Urelements, des Werdens und Wogens seine Fäden. Leichtere fluktuierende Musik deutet dann auf die Raumgestaltung hin. Wenn sich der Vorhang hebt, ist uns das Bild bereits aus den Tönen vertraut: Glitzernde Wogen, in denen sich die Rheintöchter bewegen. Düstere Töne künden dann den Gegenspieler Alberich, den Sohn der Finsternis, an. Erst langsam erhellt sich die Szene, wenn das Rheingold sichtbar wird, und in diesem Augenblick ertönt sieghaft die Rheingoldfanfare, in strahlendem C-Dur. Licht und Finsternis sind hier gedanklich, musikalisch und szenisch gegenübergestellt. Das Bühnenbild hat hier keinen selbständigen Eigenwert wie bei Verdi. Es steht ganz im Dienste des Gedankens und der Musik. Dieselben Funktionen hat aber das Bühnenbild auch im klassischen Drama zu erfüllen. Es sei an die Szenerie des Rütli im „Tell" erinnert: Eine Wiese von hohen Felsen und Wald umgeben, im Schimmer einer Mondnacht. Hohe Berge schließen den Prospekt. Alles ist still. Nur der See und die Gletscher leuchten im Mondlicht, und über dem See zeigt sich das wunderbare Phänomen eines Mondregenbogens. Am Schluß aber „bleibt die leere Szene noch eine Zeitlang offen und zeigt das Schauspiel der aufgehenden Sonne über den Eisgebirgen". Welch erstaunlicher Stimmungsgehalt liegt über dieser Szene, die auf unmittelbarer Anschauung und Anschaulichkeit zu beruhen scheint! Wir wissen aber, daß Schiller den Vierwaldstättersee nie gesehen hat, daß nur Goethes lebendige Schilderungen dem Bilde zugrunde liegen. Schiller hat aber auch keine Naturtreue erstrebt, dem Bilde liegt also nicht ein rein ästhetisch-theatralischer Wirkungswille zugrunde, sondern zugleich ein gedanklicher. Die Berge haben hier dieselbe Aufgabe wie der Chor in der „Braut von Messina". Sie schließen die ästhetische Welt von der realen ab; sie gewähren aber auch, wie Schiller selbst sagt, einen Durchblick in die Weite der Idee des Menschengeschlechts. So sind die Berge gewissermaßen Mitspielende im Kampf um die Freiheit eines naturhaften Bergvolkes. Wie der

Chor greift ja die Natur auch tätig in die Handlung ein, indem sie Tell aus Geßlers Händen befreit. Die Landschaft der Schweiz ist also hier nicht bloß theatralisch, sondern zugleich in höchstem Sinne poetisch geschaut und zu stärkster symbolhafter Bedeutsamkeit erhoben. Auch hier hat also das Bühnenbild keine selbständige Funktion. Es steht im Dienste des Gedankens der hochklassischen Dramatik. Es veranschaulicht, es verbildlicht eine Idee.

Unzweifelhaft ist die Übernahme des deutschen Dramas der Klassik und der deutschen Oper von Gluck bis Wagner und Pfitzner für die italienischen Bühnen ein schweres Wagnis, da es sich mit rein illusionistischen Mitteln nicht bewältigen läßt. Die Rezeption der deutschen Kunst auf dem italienischen Theater ist daher in der Tat ein Sonderkapitel in der italienischen Bühnengeschichte. Es konnte erst mit Erfolg bewältigt werden, als das italienische Kunstwollen mehr aus einem heroischen Pathos, als aus künstlerischen Notwendigkeiten auch in der Theaterkunst zur Monumentalisierung überging. Welcher Wandel damit eintrat, zeigt die Tatsache, daß man z. B. noch im Jahre 1924 bei Verdi-Aufführungen in der Arena zu Verona den Kulissenzauber der geschlossenen Bühne in den gewaltigen Freilichtraum ohne weiteres übernahm, während wenige Jahre später bei antiken Tragödienaufführungen im Theater zu Syrakus bereits ein monumentaler Stil gefunden war, der sich den deutschen Stilisierungsbestrebungen würdig zur Seite stellte. Dieser Kunstwille ist auch dem deutschen Drama der Klassik in Italien zugute gekommen. Der deutsche Opernstil ist aber den Italienern durch deutsche Inszenierungen, und insbesondere durch die Bühnenbilder von Emil Preetorius, vor Augen geführt worden, der eine Reihe von Wagneropern für Mailand, Florenz und Rom bildhaft gestaltet hat. Seine Bühnenkunst, die dreidimensionale Raumgestaltung mit zweidimensionaler Bildwirkung zu vereinigen sucht und damit zugleich einen Mittelweg zwischen steiler Stilisierung und realistischer Ausmalung erreicht, war in der Tat geeignet, der verschiedenen Veranlagung beider Völker entgegenzukommen. Die rein italienischen Inszenierungen deutscher Werke lassen aber immer wieder erkennen, daß die deutschen Kunstwerke dem italienischen Volke nur dann ganz verständlich werden, wenn sie dem italienischen Geiste assimiliert werden, genau so wie Beethoven und Wagner ganz anders klingen, wenn sie von einem italienischen oder deutschen Dirigenten interpretiert werden. Deutsche Sachlichkeit und italienisches Temperament ergeben von vornherein ganz andere Zeitmaße.

Vielleicht ist aber dem Deutschen die Aufnahme südlicher Kunstwerke leichter möglich als umgekehrt, weil der deutsche Geist immer die Sehnsucht hat nach hellenischem Maß, nach griechischer Sophrosyne und Kallokagathia. Dieses antike Ideal glaubt der Deutsche, wie das Beispiel Goethes zeigt, auch in Italiens Natur und Kunst verwirklicht. In diesem Gedanken, der auch dem heutigen Italiener durch seine geschichtliche Tradition nahegerückt ist, liegen die Grundlagen für eine europäische Verständigung, die die nationalen Verschiedenheiten zurücktreten läßt und dem politischen Gemeinschaftsbewußtsein ein kulturelles zur Seite stellt.

DIE SCHAUBÜHNE IN ENGLAND VON JOHN WEBB BIS CHARLES KEAN

Von James Laver (London)

Seit neuerer Zeit hat eine gesunde Reaktion in der Gelehrtenwelt gegen die lange aufrecht erhaltene Ansicht Platz gegriffen, daß wir uns die Shakespeare-Bühne äußerst einfach, in Form eines teilweise gezimmerten mit Stroh bedeckten Aufbaues, von welchem Farbe und Dekoration gleichermaßen verbannt gewesen wären, vorzustellen hätten. Man neigt nun zu der Ansicht, Shakespeares Stücke seien vor einer künstlerisch ausgestalteten, vergoldeten und bemalten Bogenarchitektur, ähnlich den Dekorationsstücken, die für höfische Umzüge verwendet wurden und gleichermaßen den Palast des Orsino oder das Deck eines elisabethanischen Schiffes darstellen konnten, gespielt worden. Das bedeutet unzweifelhaft in der richtigen Richtung einen Schritt vorwärts, es ändert jedoch an der allgemein anerkannten Tatsache nichts, daß die Shakespeare-Bühne keine Bühnendekoration im modernen Sinne besaß.

Die neuen italienischen Methoden der Bühnengestaltung, die in Florenz gegen das Ende des 16. Jahrhunderts aufkamen, wurden durch Inigo Jones nach England gebracht, der sie für die Ausgestaltung der Maskenspiele in Whitehall unter der Regierung James I. und Charles I. verwendete. Diese Neuerungen wurden von den öffentlichen Theatern nur sehr langsam aufgegriffen, bei Aufführungen in Privathäusern jedoch verwendete man sie.

Die besten Beispiele wachsender Bedeutung künstlerischer Szenengestaltung zu dieser Zeit sind Suckling's „Aglaura", 1637, Hobbingtons „Königin von Arragonien", 1640 (sowohl im Blackfriars Theatre als auch bei Hof aufgeführt); Hobbe's Maskenspiel „Microcosmos", aufgeführt 1637 in Salisbury und D'Avenants „Belagerung von Rhodos", aufgeführt im Rutland House, 1657. Einige Entwürfe von John Webb für diese letzte Aufführung werden in der Bibliothek von Chatsworth aufbewahrt.

Die Restaurationszeit machte dem puritanischen Spielverbot ein Ende und im Jahre 1665 gebot Charles I., „the hall", das heißt Whitehall in ein ständiges Theater umzuwandeln; mit den Arbeiten wurde John Webb betraut. Miss Eleanore Boswell bemerkt dazu[1]): „Es stimmt höchstwahrscheinlich, daß er der einzige damals lebende, mit dem früheren Hoftheater und seiner Arbeitsweise praktisch vertraute Mann war." Bald nach der Eröffnung wurde der „Mustapha"

[1]) Eleanore Boswell, The Restoration Court Stage (1660 bis 1702), Cambridge, Mass., 1932, p. 28.

gegeben und glücklicherweise haben sich Webbs Entwürfe in der Sammlung des Duke of Devonshire in Chatsworth erhalten. Diese Entwürfe enthalten vier Szenendekorationen und einige nützliche Bühnenpläne, aus denen hervorgeht, daß die Dekoration aus vier Kulissenpaaren, der Hintergrund aus einem Paar Schiebeprospekten (einer primitiven Form des Prospektes, die von den Seiten hereingeschoben wurden, anstatt von oben herabgelassen zu werden) bestand. Diese Schiebeprospekte konnten auseinandergezogen werden, um ein neues Blickfeld freizugeben. Der Oberteil der Bühne wurde in gewöhnlicher Weise durch Soffitten abgedeckt, die zur unveränderlichen Dekoration gehörten. Die Seitenkulissen und Schiebeprospekte wurden in Schienen bewegt.

Daraus läßt sich wenig, ja fast gar kein Fortschritt gegenüber den von Inigo Jones vor mehr als einer Generation ausgestatteten Maskenspielen ersehen, obwohl aus einem von Webbs Entwürfen zu „Mustapha" — eine Säulenhalle mit Ausblick auf eine Gartendekoration — zu ersehen ist, wie Webb bestrebt war, eine Lösung für die innerhalb der primitiven perspektivischen Bühnengestaltung in bezug auf die Dekorationstypen auftretende Schwierigkeit zu finden. Diese Schwierigkeit wurde nicht überwunden bis die zweite Generation der großen italienischen Dekorateure den Gebrauch der „scena per angolo" einführte. Die gewöhnliche, symmetrische Dekoration zeigte meistens eine Säulenhalle, die im Hintergrund von einem offenen Landschaftsprospekt abgeschlossen wurde. Einer von Inigo Jones Entwürfen zeigt eine symmetrische Straßenarchitektur am Rand einer hohen Klippe gelegen, dahinter ein Ausblick auf London. Im erwähnten Entwurf war sich Webb dieser Schwierigkeit bewußt, indem er eine von der Säulenhalle rückwärts in den Garten, wenn auch, wie man zugeben muß, sehr tief hinabführende Stiege andeutete.

Die Ausstattung der in Whitehall unter Charles II. aufgeführten Stücke scheint sehr einfach gewesen zu sein, viel einfacher, als dies unter Charles I. der Fall war. Die am prächtigsten ausgestattete Aufführung in Whitehall war wahrscheinlich der im Jahre 1675 aufgeführte „Calisto", mit Dekorationen von Robert Streeter, des Königs Hofmaler; auch Christopher Wren, der „Surveyor General of the Works" mag daran beteiligt gewesen sein. Streeter hatte damals schon mindestens fünf Jahre für die Bühne gearbeitet, denn Evelyn berichtet in seinem Tagebuch (1670/71) über seine Mitarbeit an der „Eroberung Granadas" und bemerkt dazu: „Da konnte man in der Tat sehr schöne Szenen- und Perspektivdekorationen sehen, von Mr. Streeter ausgeführt, der viel davon versteht." Unglücklicherweise sind uns von Streeter keine Entwürfe erhalten geblieben.

Während die Restaurationszeit die Spielfreiheit wieder gestattete, wurde eine ständig zunehmende Anzahl von Privattheatern, wie dies zu Shakespeares Zeiten möglich gewesen war, durchaus nicht geduldet.

Im August 1660 wurden Sir William D'Avenant und Thomas Killingrew Sonderrechte eingeräumt, zwei Schauspielerkompagnien zu rekrutieren, sowie zwei Theater zu erbauen. Im November 1660 zog die King's Company unter Killingrew vom alten Red Bull-Theater auf einen Ballplatz in die Vere Street um,

an die Stelle, wo heute das Stoll-Kino steht. Im Juni des folgenden Jahres eröffnete die Duke's Company unter D'Avenant ihr neues Theater in Lincolns Inn Fields.

Dieses letztere, allgemein als Dorset Garden Theatre bekannt, war in der künstlerischen Bühnenausstattung nach kontinentalem Vorbild führend und übernahm oder kopierte, nach Prof. A. Nicoll[2]), für den Salle des Machines in Paris entworfene Dekorationen. Die im Jahre 1673, in der Ausgabe von Settle's: „Die Kaiserin von Marokko" publizierten Stiche gestatten, eine Idee vom Aussehen der Bühne und der Dekoration zu gewinnen, wenn auch wahrscheinlich durch den Versuch, die Szenendarstellungen den Proportionen der Buchseiten anzupassen, die wirklichen Proportionen nicht richtig wiedergegeben sind. Der Proszeniumsbogen ist mit einem Wappenschild und mit Statuen dekoriert, darüber befindet sich eine Öffnung, die wahrscheinlich zum Raum für die Musiker gehörte. Des weiteren sieht man eine Plattformbühne, obwohl im Stich nur ein Teil davon sichtbar ist, und Proszeniumstore mit Logen darüber. Aus dieser Periode englischer Bühnengeschichte sind erschreckend wenig Theatermaterialien erhalten. Im Jahre 1891 jedoch wurde vom South Kensington Museum, später als Victoria and Albert Museum bekannt, ein Buch mit an die 140 eingeklebten Zeichnungen von Sir James Thornhill angekauft. Die meisten Zeichnungen in diesem Buch haben architekturmäßigen und dekorativen Charakter, darunter Entwürfe für Wandgemälde, getäfelte Zimmerdecken usw.; einige Entwürfe weisen eindeutig auf das Theater.

Die Bezeichnung „Arsinoe", in Thornhills Handschrift, auf einer der Skizzen, macht es möglich, die Skizzen als Entwürfe zur Oper „Arsinoe, Königin von Zypern" zu bestimmen, die im Drury Lane Theatre im Jahre 1705 gegeben wurde.

Im Stil sind diese Zeichnungen den Dekorationsentwürfen der Mauri ähnlich. Thornhill reiste nach seiner Studienzeit bei Highmore ins Ausland und besuchte die Niederlande und Frankreich. Wo immer er sich auch seine Bühnentechnik angeeignet haben mochte, er ging augenscheinlich achtlos an der Revolution der Bühnenbildgestaltung vorüber, die sich damals gerade am Kontinent kundzutun begann: die diagonale Dekoration (diagonal natürlich nur in der optischen Erscheinung, noch bestand sie aus parallel zur Bühnenrampe aufgestellten Kulissen), die allen mit den Schöpfungen der Bibiena-Familie Vertrauten, bekannt ist. Thornhill bediente sich damals noch der einfach symmetrischen Dekoration. Diese strenge Symmetrie aller seiner Dekorationsentwürfe ist sehr bemerkenswert, außer, daß in dem ersten dieser Szenenbilder eine Variation dadurch angestrebt wird, daß auf die rechten Seitenkulissen Statuen, auf die linken Springbrunnen gemalt sind. Dieses erste Szenenbild ist auch in anderer Hinsicht noch von Interesse: es zeigt, daß Thornhill zwei der Nachteile der Gestaltungskonvention des Bühnenbildes, die er sich angeeignet hatte, zu überwinden suchte: er versucht die Hintergrund- mit der Kulissenmalerei zu

---

[2]) Allardyce Nicoll: The Development of the Theatre, London. New Ed. 1937, p. 165.

verbinden, indem er eine Stiege zwischen wirklicher Bühne und gemalter Dekoration anbringt, sowie die Trennungslinie zwischen den beiden Schiebeprospekten dadurch zu verdecken (in der Zeichnung nur durch eine punktierte Linie angedeutet), daß er gerade an diese Stelle einen Brunnen malt.

Es ist schade, daß keine anderen Dokumente dieser Art aus dieser Periode englischer Theatergeschichte existieren. Erst in der nächsten Generation gibt es wieder einen Lichtblick. Da gibt es eine beachtliche Anzahl von Drucken, die Garrick und seine Zeitgenossen in Rollen abbilden. Unglücklicherweise gaben die Künstler die Bühnendekoration nicht so, wie sie wirklich war, wieder, wogegen die Kostüme zweifelsohne getreu nachgebildet sind. Die Figuren aber, in szenischer Aktion dargestellt, sind nur sehr vage in Beziehung zur Bühnengestaltung gebracht. Glücklicherweise sind uns einige der Originalentwürfe von Loutherbourg erhalten.

Phillipe Jacques de Loutherbourg, ein elsässischer Maler von Schlachten und romantischen Landschaften, der schon in Paris hervorgetreten war, traf mit Garrick zum erstenmal im Jahre 1771 zusammen. Loutherbourg, der in Paris die neuesten Tricks der Bühnenbildgestaltung und der Theatermaschinerie kennengelernt hatte, wurde von Garrick, der durch solche Kenntnisse beeindruckt, und auf Grund seiner eigenen Erfahrung im Ausland ermessen konnte, was daraus alles gemacht werden könnte, die Stelle eines Ausstattungschefs in Drury Lane angeboten.

Loutherbourgs Verdienst besteht darin, für Garrick die Bildbühne geschaffen zu haben. Seine Aufgabe wäre ihm unendlich leichter gefallen, hätte er moderne Lichtquellen zur Verfügung gehabt. So nahm er einige moderne Erfindungen voraus, besonders durch eine „neue Methode, wodurch wechselnde Farbstimmungen in einer Landschaft durch an drehbaren Stangen montierte Seidenschirme, die zwischen den Kulissen vor konzentrierten Lichtquellen aufgestellt wurden, hervorgerufen werden". Er bediente sich auch sehr gerne transparenter Dekorationsteile: so wurde zum Beispiel der Mond aus der Leinwand des Prospektes ausgeschnitten, diese Stelle mit Gaze verdeckt und von hinten angeleuchtet. Er war einer der Pioniere des "cut-cloth" (ausgeschnittener Prospekt), einer Art doppelten Hintergrundsprospekts; durch eine Öffnung des ersten, der Rampe näheren, hatte man auf einen neuen Hintergrund Ausblick. Man kann dies sehr deutlich aus den ihm zugeschriebenen Entwürfen, die nun im Albert and Victoria Museum aufbewahrt werden, ersehen.

Die erste öffentliche Urkunde über Loutherbourgs Arbeiten für Garrick finden wir über des letzteren Weihnachtsaufführung 1773. Ein Jahr später machte Loutherbourg die Dekorationen zu „Das Mädchen vom Fohlenrennen", ein Werk, in dem die Dekoration als die Hauptattraktion angesehen wurde. Die Zeitungen schrieben entsetzt, daß sie „mit Absicht" (d. h. speziell für dieses Stück) gemalt worden sei (damals eine große Seltenheit) und die verschwenderische Summe von 1500 Pfund gekostet habe.

Als sich Garrick zurückzog, beschäftigte Sheridan, der neue Direktor des Drury Lane Theatre Loutherbourg weiterhin. In seinem Stück „Der Kritiker"

spielt er launig auf den Künstler an: „Was die Dekoration betrifft, sind die wunderbaren Kräfte von Mr. Loutherbourgs Feder allgemein bekannt." In der Tat repräsentiert Loutherbourg den Übergang vom Architekturbühnenbild zum Landschaftsbühnenbild, ein Prozeß, der sich vom Aufstieg der Romantik bis zu den Zeiten, in der der Hintergrundprospekt sozusagen die Dekoration verschluckt hatte, fortsetzte. An Stelle der gegliederten Abfolge barocker Säulen gab es nun weite Flächen sonnendurchglühter Heide oder entfernte Ansichten von Städten und Dörfern. Auch die Art der Künstler, die die Dekorationen entwarfen, änderte sich. Männer wie die Galli-Bibiena waren Architekten, Männer wie Loutherbourg und Clarkson Stanfield waren Landschaftsmaler. Seltsamerweise währte ihr Prestige unverändert fort, zuweilen steigerte es sich noch.

Auf vielen Theaterzetteln dieser Periode ist der Name William Clarkson Stanfield größer gedruckt als selbst die Namen der Hauptdarsteller und selbstverständlich viel größer als der Name des Autors. Seine Karriere begann 1818 als Dekorationsmaler im Old Royalty Theatre am Well Close Square. Später malte er Szenerien für das Coburg Theatre, Her Majesty's Theatre und für Drury Lane. Ausführliche Beschreibungen seiner Szenerien waren auf den Theaterzetteln abgedruckt und waren eines der besten Lockmittel, das Publikum ins Theater zu ziehen. Wir erfahren, daß seine gemalten Dekorationen mit solchem Applaus begrüßt wurden, daß zu Beginn jeder Szene das Spiel unterbrochen werden mußte. Für seine Haltung ist typisch, daß er, als er 1829 sich finanziell genügend sichergestellt wähnte, praktisch die Dekorationsmalerei aufgab, um sich der Tafelbildmalerei zu widmen.

Unter den typisch englischen Theaterdekorateuren des frühen 19. Jahrhunderts kann Inigo Richards angeführt werden, hauptsächlich durch seine Arbeit in der Covent Garden Opera und als Maler mittelalterlicher Ruinen bekannt. Die Namen Grieve und Telbin sind weniger Namen von Einzelkünstlern, als die von großen Theaterdekorateur-Dynastien, von denen einige erstaunlich lange Zeit wirkten. William Grieve, der Sohn des Theaterdekorateurs John Henderson Grieve (1770 bis 1845), wurde sozusagen in dieses Handwerk hineingeboren. Williams Bruder Thomas, geboren 1779, arbeitete für Covent Garden und Drury Lane. William Grieve, geboren 1800, arbeitete zunächst im Drury Lane und siedelte dann nach Covent Garden über: in diesen beiden Theatern fand sein Talent das größte Arbeitsfeld. Seine berühmtesten Dekorationen waren die zu „Masaniello" und zu „Robert le Diable". Er starb 1844 in London. Sein Neffe, Thomas Walter Grieve, geboren 1841, assistierte seinem Vater bei Dekorationsarbeiten in den meisten Theatern Londons bis zu des letzteren Tod im Jahre 1880. Demnach erstreckte sich die Aktivität der Grieve-Familie nahezu über ein Jahrhundert.

Die Telbin-Dynastie hatte ein ähnlich langes Leben. William Telbin, der Ältere (sein wirklicher Name war Niblet, er kehrte nur die Reihenfolge der Buchstaben um) wurde 1813 geboren. Sein Sohn, William Telbin, der Jüngere, starb erst 1931.

Einer der bemerkenswertesten Versuche in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dem Publikum ein Bühnenbild von höchstmöglichem künstlerischen Wert und größtmöglicher archäologischer Genauigkeit zu bieten, wurde durch Charles Kean während der langen Zeit, in der er das Princess Theatre gepachtet hatte, unternommen. Charles Kean war kein Schauspieler von der Größe seines Vaters Edmund Kean, jedoch ein viel kultivierterer Mann. Er entschloß sich, dem zu seiner Zeit üblichen Mischen von Stil- und Epochenmerkmalen ein Ende zu bereiten; durch einen günstigen Umstand besitzt das Victoria and Albert Museum eine unersetzliche Sammlung Aquarelle, die Keans Inszenierungen abbilden. Es handelt sich nicht direkt um Bühnenbildentwürfe, da sie erst später, jedoch durch die Bühnenkünstler selbst, unter Keans Leitung, als Erinnerung hergestellt wurden. Sie stellen deshalb eine sehr wertvolle Informationsquelle dar. Im März 1851 mietete Kean das Princess Theatre. Seine beiden ersten Aufführungen sind wenig bemerkenswert, mit „King John" aber, früh im Jahre 1852 aufgeführt, versuchte er zum ersten Male „seine Überzeugung, daß in der bildlichen Darstellung (das Wort enthüllt einen Sinn) großer Stücke der bedeutendsten Dramatiker die historische Genauigkeit so mit theatralischer Wirksamkeit vermischt werden sollte, daß Belehrung und Unterhaltung Hand in Hand gingen", zu verwirklichen.

Gordon, Lloyds, H. Cuthbert und J. Days waren die Namen der beteiligten Szenenkünstler. Die beiden letzteren schufen einige ausgezeichnete Dekorationen zu den Szenen: Northampton Castle. Typisch für Kean war es, daß er Shakespeares Anweisung im 5. Akt, 1. Szene: „Northampton, ein Saal im Palaste" durch „Das Innere der Tempelritterkirche" ersetzte, was eindrucksvoller und bildlicher erschien.

Das zweite Stück der Shakespeare-Renaissance war „Macbeth", im Februar 1853 aufgeführt. Wahrscheinlich betrachtete Kean selbst diese Aufführung als eine seiner bedeutendsten Inszenierungen, denn er ließ für die Szenen dieses Stückes nicht weniger als 23 Zeichnungen anfertigen, die man alle in South Kensington studieren kann.

Cuthbert scheint der bedeutendste Künstler gewesen zu sein, aber auch der Name T. Grieve scheint am Theaterzettel auf, für „Eine Ansicht nahe dem Schloß von Dunsinane". Diese Dekoration hatte keine Beziehung zur Handlung des Stückes und wurde wahrscheinlich nur als Vorhang benützt.

Die Aufführung des „Sardanapalus", etwas später im selben Jahre, rief eine noch viel größere Sensation hervor. Die Entdeckungen von Layar und Botta in der Gegend des alten Ninive lagen noch nicht weit zurück und die Gegenstände assyrischer Kunst, die den Schätzen des British Museum einverleibt worden waren, wurden zu Rate gezogen. Das Publikum fühlte, daß man hier auf authentische Quellen zurückgriff. Die vier Hauptszenen wurden durch Gordon, Lloyds und Days unter der Leitung von Grieve ausgeführt.

Als man im Februar 1854 „Richard III" aufführte, schaltete Kean einen Vormerk im Theaterzettel ein, in welchem er seelenruhig bemerkte, daß er das Stück deshalb ausgewählt habe, weil es die Möglichkeit in sich schließe, eine

andere historische Epoche, als die bereits vorgeführten zu veranschaulichen. Seltsam genug, der Text, den er benützte, war nicht das Stück Shakespeares, sondern das Cibbers.

„Richard III" wurde ein Mißerfolg, man spielte ihn nur 19 Tage. Aber sein nächster Shakespeare-Versuch: „Heinrich III" wurde zu einem blendenden Erfolg, vielleicht weil dieses Stück mehr Möglichkeiten zu optischen Effektwirkungen bietet. Gordon, Jones, Lloyds, Fenton und T. Grieve waren die beschäftigten Künstler, letzterer wandte eine sehr interessante, vom Diorama hergeleitete, Methode an. Es handelte sich um ein sehr langes Tuch, auf dem das Themsegebiet abgebildet war. Dieses Tuch war zwischen zwei Rollen, die sich gleichzeitig drehten, ausgespannt. Der Schauspieler, in diesem Fall „Heinrich VIII" in seiner Barke, blieb in der Mitte der Bühne, während die Szenerie sich hinter ihm bewegte. Diese seltsame Vorwegnahme kinomatographischer Methoden, wo die Hauptdarsteller so oft im Mittelpunkt des Blickfeldes bleiben, während der Hintergrund sich verändert, rief stürmischen Applaus hervor.

Ein noch größerer Erfolg war „Die Vision der Königin Katherina". Da gab es, sagt ein zeitgenössischer Kritiker, den vielleicht schönsten Effekt, der jemals auf einer Bühne gezeigt wurde — einen so schönen und traumgleichen Effekt, der das Publikum entzückte und im Schweigen verharren sowie die gebräuchliche Sitte des Applauses vergessen ließ, bis die liebliche Gruppe schwebender Figuren aus dem Blickfeld entschwunden war.

Das Jahr 1856 sah die anspruchvollste Inszenierung Keans: „Das Wintermärchen", von Telbin, Morgan, Cuthbert, Gordon, Lloyds und Days entworfen und unter der Oberleitung von Grieve ausgeführt. Gleich am Beginn stellte sich eine Schwierigkeit ein: das Böhmen der Shakespearschen Phantasie konnte sowohl zeitlich wie örtlich nicht lokalisiert werden. Kean machte ein Bithynien daraus und verlegte die Handlung ungefähr in das perikleische Zeitalter. Dies machte es seinen Künstlern möglich, sich in authentischen Hinweisen selbst zu übertreffen, einige der noch vorhandenen Zeichnungen zeigen auch, wie erfolgreich sie ihre Aufgabe durchführten.

Im „Sommernachtstraum", der im Oktober 1856 herauskam, wurde die griechische Welt noch einmal genauestens rekonstruiert. Sogar die Werkzeuge aus Quince's Werkstatt wurden solchen, bei den Ausgrabungen in Herculaneum zu Tage geförderten, nachgeahmt. Bei dem im folgenden Jahre auf die Bühne gebrachten „Richard II" sorgte Lloyds nicht nur für ein authentisches Bild von John O'Gaunts Schlafkammer, sondern auch für detaillierte Abbildungen der 15 Wandteppiche. Die Ausstaffierung und die Heraldik der Begräbnisszene wurden mit gleicher Sorgfalt studiert.

Für die Aufführung des „Kaufmann von Venedig" im Jahre 1858, war Kean bemüht, das Venedig des 16. Jahrhunderts mit aller nur möglichen Genauigkeit wiederzugeben, indem er als Vorlagen zu den Kostümen Vecellio und Jost Amman und zu den Dekorationen wirkliche Gebäude benützte.

Wir könnten nun behaupten, daß hiermit die Romantik langsam in einen

Realismus überging, wenn wir uns nicht erinnerten, daß es sich hier natürlich zur Gänze um Dekorationsmalerei handelte. Man kann hier in der Tat von einer Apotheose der Dekorationsmalerei sprechen; der Dekorationsmaler hatte, was die Wirkung auf das Publikum anbelangte, nahezu alle anderen Künstler von der Bühne verdrängt.

Noch Jahre hindurch blieb das Theater — und nicht nur in England — den Dekorationsmalern ausgeliefert; aber der Tag sollte kommen, wo der Realismus, den die Maler anstrebten, sich selbst rächen sollte. Denn die gemalte Szene ist notwendigerweise unrealistisch; wenn jedoch Realismus des optischen Eindrucks gefordert wird, muß sie unweigerlich der soliden Struktur der aufgebauten Dekoration Platz machen.

(Übertragen von Konrad Schrögendorfer.)

DANIEL CHODOWIECKIS BEITRÄGE ZUR THEATERGESCHICHTE

Von Ernst Volkmann (Hamburg)

Daniel Chodowieckis theatralische Sendung

Als der junge Daniel in dem schmalgiebeligen Danziger Hause an der Heiligengeistgasse aufwuchs, ist vom Theater kaum noch die Rede gewesen in der alten Hansestadt mit den stolzen Überlieferungen aus der Barockzeit, die Heinz Kindermann zu einem der schönsten Bücher aus der Danziger Geschichte hat sammeln lassen. Auch nicht das anspruchsloseste Blättchen ist uns von Chodowiecki überkommen, das an einen Besuch des Jünglings bei einer der durchreisenden Wandertruppen in der Danziger Fechthalle ahnen ließe. Was sollten auch in der Notzeit, in die der Junge 1726 hineingeboren wurde, noch Spielgemeinschaften vom Range der Paulsen-Veltenschen sich aus Danzig holen, wo die Getreide-Ausfuhr durch und während des nordischen Krieges (1700 bis 1721) auf weniger als ein Fünftel des normalen Umschlages von ehedem abgesunken war, wo die ihre Macht stets überschätzende Kriegspolitik der polnischen Könige allenthalben den alten hanseatischen Wohlstand hatten verdorren lassen. Wer mit den slawischen Nachbarn sich zu verständigen gezwungen wird, dessen Kultur schwindet dahin: diese aus dem Rauschen der Ostsee ewig zu vernehmende Wahrheit ließ die Jugend Daniels ärmlich und theaterlos werden. Nicht einmal Puppentheater gab es in seiner Jugend, und wenn man Schulkomödien im Gymnasium, in St. Johannis oder St. Kathrinen, Jesuitenspiele in Altschottland noch aufgeführt hätte, so wären sie für Daniel nicht gespielt worden. Eine höhere Schule hat er nicht besucht, seine Eltern waren zu streng reformiert, um die Söhne zu den Jesuiten laufen zu lassen. Doch war das calvinische Glaubensbekenntnis im deutschen Osten nicht gegen das Theater voreingenommen, so wenig wie die spätere Aufnahme in die französisch-reformierte Gemeinde Berlins, Chodowiecki zum Gegner der Kirchenkunst werden ließ. Das hohe Denkmal des Einigungswillens in Europa, den jetzt vom kulturlosen Amerika in Brand geworfenen „Französischen Dom" neben unserem Preußischen Staatstheater hat ja Chodowiecki mit Giebelbildern seiner Kunst geschmückt. Von Frankreich — nicht etwa von Polen, mit dem ja Chodowiecki nichts verband als seine aus Amtswillkür umgebildete Namensendung — kamen ihm die frühesten Vorstellungen von der Welt der Schauspieler. Sein Vater, der auf wirtschaftlich immer schmalerer Grundlage sich behauptende Kornhändler, war Liebhaber des Kleinmalens und leitete seinen ältesten Sohn ein in die Technik

seines Verfahrens, er gab ihm dabei die „Manière de peindre en miniature", sein einziges Malbuch, in die Hand. In ihm fand Daniel Schwundbarock im Kleinformat, wie es damals von aller Welt geschätzt wurde und noch lange in Mode blieb. Dazu gehörten Komödiantenmasken, Schäferspiele, Theaterszenen. Sie wurden in Wasserfarben auf Pergament nachgebildet, einem Onkel nach Berlin geschickt und von diesem in seinem Geschäft für Galanteriewaren zu verwerten versucht: Theater aus dritter Hand. Manche von diesen Jugendarbeiten mögen noch umherirren, kein Chodowiecki-Kenner hat ein einziges Stück auch nur mit Wahrscheinlichkeit dem späteren großen Meister zuschreiben können. Nicht die nachgetuschte Schablone, sondern das bunte Leben erzog das Knabenauge zum Schauen. Wir kennen eine von ihm selbst als echt bezeugte Jugendzeichnung, die wie ein guter Bühnenausschnitt das bewegte Treiben Alt-Danzigs zeigt. Wir sehen den Gewürzladen, in dem er Lehrling war, bis auch diese Handlung als Opfer des unseligen Wirtschaftsbandes mit Polen erstickte; Daniel schildert sie noch belebt, es ist ein Raum von drei Wänden, wie er auf einer Bühne sein müßte, Statisten bewegen sich darin und Charakterfiguren: da ist die in der Ecke thronende Prinzipalin, dort ist ein Jude, der sich ereifert, als ob er Shylocks Bruder wäre, ein feuriger Liebhaber, der als Dreingabe zur Tüte dem Dienstmädchen über den Ladentisch hinweg einen Kuß gibt, und vier andere Ladenjünglinge sind so bühnengerecht bezopft und gelockt, als ob sie sich zu ähnlichem Tun bereitet hätten. Dies ist aus erster Hand, ist etwas, woraus Theater werden kann.

Siebzehn Jahre alt war der in Danzig brot- und stellenlos gewordene Lehrling, da zog er nach Berlin, um bei seinem Onkel statt mit Gewürzen mit den unentbehrlichen Nichtigkeiten des Rokoko den Handel zu lernen, mit Riechfläschchen und Tabakdosen, mit Stockknäufen und Uhrgehäusen. Sich zum Maler zu bilden war schlechte Zeit, denn die in Flammen aufgegangenen Räume der Akademie der Künste wurden an einen Kaffeewirt vermietet; alle ihre Kunstschätze und Lehrmittel waren mitverbrannt. Das Theater Berlins begann zwar neues Leben unter dem jungen Könige zu zeigen, aber vom Opernhause des genialen Knobelsdorff standen erst die Grundmauern, als Daniel einzog, und ein preußisches Schauspielhaus gab es nicht. Berlin stand damals weit hinter Leipzig und Hamburg — von Wien ganz zu schweigen. Die Wandertruppen mußten sich ihre Buden selber bauen, der Grenzstrich zwischen Mimen und Akrobaten war noch nicht gezogen. Wenn französische Schauspieler kamen, so durften sie auf der kleinen Hausbühne im Königlichen Schlosse auftreten; für sie wurde — aber erst, als Chodowiecki ein reifer Mann war (1775) — fast genau auf der Stelle, die später Schinkels Bau zierte, das „neue Komödienhaus" auf dem Gendarmenmarkt errichtet. Für die deutschen Schauspieler gab es in Chodowieckis Berliner Frühzeit noch kein Unterkommen, erst 1764 hat der jüngere Schuch auf einem Hofraum an der Behrenstraße für sie sein ebenso ruhmreiches wie bescheidenes Bühnenhaus erbaut. Und doch konnte der nach Berlin eingewanderte Danziger Jüngling dort finden, was er daheim nicht gesehen hatte. Denn grade zuvor hatte J. F. Schönemann als erster Prinzipal den

Versuch gewagt, in Berlin „regelmäßige Schauspiele" aufzuführen, aber dieses Unternehmen wurde bald eingestellt. Immerhin kann bei Schönemann, dem sogar im „Berlinischen Rathause" ein Spielraum zugewiesen wurde, Chodowiecki schon Molière auf der Bühne kennen gelernt haben, denn dessen Lustspiele standen neben Gottscheds Sterbendem Cato, neben Voltaireschen Stücken obenan auf dem Spielplane. Dann gab es in Berlin einige Jahre kein deutsches Schauspiel, und das vor dem großen Kriege vom älteren Schuch eingeführte überstand die schwere Zeit nur als Krüppel. Die Schäden waren doppelt empfindlich, weil bald nach der Schuchschen auch eine Bergersche Truppe in Berlin auftauchte, um mit Singspielen und Pantomime auf der Bühne beim Schloß Monbijou Kassenerfolge sich zu holen. Als aber die schlesischen Kriege beendet waren und in K. Th. Döbbelin ein aus der Schule der Neuberin stammender und von ihrem Reformgeist erfüllter Schauspieler zur Truppe des jüngeren Schuch gekommen war, da schlug endlich auch für Berlin die Stunde der großen Bühnenkunst. All' dieses war kurz ins Gedächtnis zurückzurufen, denn in augenfälliger Parallelität zu dieser öffentlichen Straße der Theatergeschichte verläuft der verborgene Pfad von Chodowieckis künstlerischem Werden.

Chodowiecki und die französische Komödie

Zwölf harte Lehrjahre hatte der junge Daniel durchzuhalten bei seinem Onkel, dessen Lehrling, Handelsgehilfe, Messe-Reisender und Dosenmaler er war. Dann kam er ans Aktzeichnen, wurde von andern Malern gefördert und löst sich mit 28 Jahren endlich von dem Kaufmannsberufe zum zweiten Male. Es war ein karges Brot, das er in seinen jungen Hausstand mitbrachte, immerhin konnte er hoffen, daß seine Braut, die Goldstickerstochter Jeanne Barez ihm gute Verbindungen mit der französischen Kolonie sichern werde, und das war immerdar von gediegenem Werte in Berlin. Für Cathérine Fremery, eine Dame dieser Colonie, schuf Chodowiecki seine erste Folge von Theaterbildern. Was sich davon bei den Nachkommen des Künstlers erhalten hat, ist ein Heft von 23 Blättern, die etwas mehr als Postkartengröße haben. Es stammt aus dem Jahre 1756. Chodowiecki liebte keine ungraden Zahlen, und so ist hier der Titel „L'école des Maris" in Zierschrift dazu bestimmt, das zweite Dutzend voll zu machen. Auf jedem Blatt steht in französischer Sprache der Akt und die Scene vermerkt; diese Angaben sind unverkennbar von Chodowieckis eigener Hand und für die winzig genauen Bildchen mit unverhältnismäßig großen Buchstaben geschrieben. Solche Einzelheiten und der Gesamteindruck lassen erkennen, daß das Heft aus Entwurfszeichnungen besteht; wir wissen nicht wofür. Es könnte an einen Zierkasten oder an eine Reisebibliothek, mit 24 Emailleplatten geschmückt (wobei als letzte vielleicht Molières Bildnis geplant war), gedacht werden. Die Technik des Zeichners und die Bildgestaltungen würden solche Annahmen nur bestätigen: leicht und locker ist die Führung von Feder und Bleistift, der Hintergrund hält sich nicht an Molières Vorschrift für den Ort der Handlung noch an Theaterkulissen. Deshalb anzunehmen, daß keine Bühnenluft in diesem

Hefte wehe, wäre voreilig. Der Geschmack wollte für Emailmalerei eine seitlich sich verflüchtigende Landschaft. Eine Einrahmung durch drei Wohnhäuser, wie sie bei bühnentreuer Wiedergabe hätte gegeben werden müssen, ließ sich ohne Rahmen nicht bringen (wir werden das gleich bei den Innenszenen aus Minna von Barnhelm sehen); die Emailplatte erfordert aber schon eine Einfassung, eine zweite innere wirkt dann unerträglich. So werden auf Tabatièren und ähnlichen Arbeiten des im Rokoko hochstehenden Kunstgewerbes Bilder aus dem Bühnenleben regelmäßig ins Freie gestellt. In Chodowieckis 23 Bildern einen Buchschmuck oder die Vorstufe dazu sehen zu wollen, ergäbe größere Widersprüche: dann wären die vielen vorhandenen Abweichungen zwischen französischem Texte und Chodowieckis Szenenangaben, die beim Festhalten von Bühneneindrücken kaum zu vermeiden sind, unerklärlich, dann würde die Willkür, den Schauplatz von einer place publique à Paris in einen buschigen Hain zu verlegen, erst recht Verlegenheit bereiten. Unmittelbare Theatererinnerungen zeigen — und das ist ja entscheidend — die Figuren und ihre Gruppierungen. Mehr als dies: sie haben den Schauspiel-Stil der französischen Komödie des achtzehnten Jahrhunderts, also die Kunst, die Friedrich der Große allein anerkannte und die Lessing vertrieben hat. Kein Denkmal jener theatergeschichtlich so wichtigen Epoche vor der deutschen Selbstbesinnung ist uns erhalten, das diesen Zeichnungen des jungen Chodowiecki von 1756 zu vergleichen wäre. Die Wahl des Stückes hebt diesen Wert. Es ist ja eine der „Sganarell-Farcen", von Molière geschaffen, um von der italienischen Schablone loszukommen, denn dieser „Sganarell", die Rolle von Molières größten Schauspielertriumphen, war schon durch seine lächerlich geschlitzte Tracht, durch sein dick geschminktes Gesicht mit dem dummen breiten Munde ein nationalisierter Vetter des Arlecchino, freilich einer, der nicht mehr in die Situationsposse, sondern in die Sittenkomödie paßte. Das Unmoralische verstand sich bei ihm von selbst: er war der pedantisch-bösartige Philister, der geprellte Alte. Aus dieser Rolle einen gehobenen Hanswurst zu machen, war nicht schwer, und der Hanswurst war in Berlin noch nicht von der Bühne vertrieben. Der ältere Schuch mußte grade damals, um sich des französischen Wettbewerbes der Bergerschen Truppe zu erwehren, wieder Stegreifkomödien mit dem Hanswurst geben (um 1755). Unter den sechs oder sieben Sganarell-Stücken Molières ging die „Ecole des Maris" mit Abstand als erste durchs Ziel, mit ihr hatte der Theaterleiter Molière das böse Versagen einer heroischen Komödie wieder gutgemacht und hatte sein Ansehen bei Hofe befestigt. Ein Brüderpaar steht sich in dieser ersten „comédie des mœurs" gegenüber — Molière hat es natürlich im Terenz vorgebildet gefunden —, sie haben weltweit auseinandergehende Lebensansichten: es geht ja um das Urproblem der Bühne, um den Kampf zwischen alter und neuer Zeit. Sganarell fordert Familienautorität, muß also unterliegen. Daß dies komisch wirke, dafür hatte schon das altmodische Kleid zu sorgen, in dem Molière diese Glanzrolle spielte. Es ist derbes Barock, was in Simonin's „vray Portrait de Mr. de Molière en Habit de Sganarelle" von uns steht. Was Chodowiecki sah, war zierliches Rokoko, nur Sganarell selbst trug noch etwas Überständig-Barockes an sich. Die

neue Zeit von ehedem war inzwischen alt geworden. Die Schauspieler sind nach der Mode von 1750 gekleidet, sie tragen Perücken der deutschen Aufklärungszeit. Die Gebärdensprache ist freilich noch ein wenig übersteigert und im Stile der französischen Barocktradition weit ausholend, die Gruppenbildung läßt eine Regieführung mit dem Blicke für das Natürlich-Gefällige erkennen. Es wird eine dankbare Aufgabe der theatergeschichtlichen Forschung sein, die Truppe zu ermitteln, die hier dargestellt ist. Dem Verfasser ist dies bei den heutigen Erschwernissen für solche Untersuchungen nicht möglich. Dieses aber kann getrost behauptet werden: es ist das besterhaltene Denkmal aus der Theaterwelt des jungen Friedrichs des Großen.

Chodowiecki und das deutscheste Lustspiel

Zwischen dem Erstling von Chodowieckis dramatischen Bilderfolgen und dem nächsten auf den Gipfel seiner Kunst führenden Meisterwerke lag der siebenjährige Krieg, wurde der Sieg bei Roßbach über die Franzosen errungen. Diese Zeit ist am Theater so wenig wie an der bildenden Kunst spurlos vorübergegangen. Notzeiten schärfen den Sinn für das Echte, geben dem Gefühlsleben einen natürlicheren Lauf. Berlin war reif geworden für Lessing, das Soldatenglück wurde auch das Glück preußischer Bühnenkunst. Am 18. März 1768 hatte Berlin zum ersten Male in seiner Geschichte einen großen Theatertag: Minna von Barnhelm wurde von Karl Theophil Döbbelin im Hofgebäude an der Behrenstraße gespielt. Döbbelin hatte vom jüngeren Schuch das Haus gepachtet und sich zum weitblickenden Prinzipal und zum überlebhaften Chargenspieler entwickelt. „Vor Lessing ist's noch keinem deutschen Dichter gelungen, daß er den Edlen und dem Volk, dem Gelehrten und Laien zugleich eine Art von Begeisterung eingeflößt und so durchgängig gefallen hätte": das war das Urteil einer Frau aus dem Volke, der wackern Karschin. Die ganze Spielzeit jenes Jahres wurde von dem Beifall für Lessings Minna erfüllt, immer wieder klingt aus den Stimmen der zeitgenössischen Berichte das den Berlinern so wenig mundgerechte Wort „begeistert"; in vier Wochen wurde das Stück neunzehnmal gespielt. Chodowiecki, dessen Wohnung nur wenige hundert Schritte vom Theater entfernt war, hatte es wahrscheinlich mehr als einmal gesehen. Der Gedanke, die Erinnerungen mit der Radiernadel festzuhalten und als Monatskupfer durch einen Kalender fortleben zu lassen, stammt von Chodowiecki selbst. Vorher war kein deutscher Kalender je mit einer Theaterszene geschmückt worden, in erstarrten Barockformen brachten die zwölf Monatskupfer Allegorien oder nichtssagende Genre-Bildchen. Der „mit Genehmigung der Königl. Academie der Wissenschaften in Berlin" erscheinende „Genealogische Calender" war Einnahmequelle, zugleich Maßstab für Geist und Geschmack dieses Institutes. Auch die Kalender waren an französischen Vorbildern geschult gewesen, auch sie sollten im Geiste preußischer Selbstbesinnung neu gestaltet werden. Der für die Akademie Verantwortliche, J. G. Sulzer, der nach Goethes Wort „Einöden in urbares Land zu verwandeln" wußte, bewies diese Gabe an der Reform des

Genealogischen Kalenders. Er setzte bei den Monatskupfern, die im Kalender-Organismus von je die anfälligste Stelle waren, an und gab den beiden besten Künstlern der jungen Generation, Meil und Chodowiecki, Ende 1768, den Auftrag, nach eigenen Ideen Kupfer zu gestalten. Meil blieb beim Allegorischen, das er in Geschmack und Technik verbesserte; Chodowiecki wagte den neuen Weg, den Kalender zum Sendboten des Theaters zu machen. Unabsehbare Wirkungen auf unser Schrifttum und auf die Theater gehen seit 1770 von den deutschen Almanachen aus, sie gehen alle auf Chodowieckis genialen Einfall zurück. Was es schon für die gesellschaftliche Hebung des Schauspielerstandes bedeutete, daß die Königliche Akademie die Döbbelinsche Truppe in ihrer amtlichen Jahresgabe vorführte, ist leicht einzusehen. Die Zuschauer wurden enger mit dem Theater verbunden, wenn nun die Szenenbilder beim täglichen Blättern im Kalender — ein ganzes Jahr hindurch! — sich ihnen einprägten. Chodowiecki hat also das wirksamste Mittel erfunden, wie Volksstämme und Volksteile, denen nicht Theaterleidenschaft angeboren ist, zu ihr erzogen werden können. Chodowieckis glückliche Idee scheint künstlerische Gestaltungskräfte in ihm frei gesetzt zu haben, die keine spätere Bilderfolge mehr erreicht hat. Schon zu Lebzeiten des Künstlers war der Genealogische Kalender von 1770 mit den beiden — untereinander nur wenig abweichenden — Kupfer-Reihen von ihm bei den Sammlern am höchsten bewertet, er ist es geblieben bis in unsere Tage. In länglicher Medaillonrundung auf dunklem Grunde und mit dem gleichen Schmucke der Rosengirlande — als ob die Einheit des Rahmens als eine vierte für das Drama zu gelten hätte — öffnet sich der Blick in die Szene. Deren Dekorationen sind gradlinig, sachlich, ein wenig nüchtern; der Saal hat links ein großes Fenster mit Vorhängen, zwei breite Sessel, Türen im Hintergrunde rechts, sie haben breite Türbänder und Supraporten. Das Zimmer Minnas hat das mit hohem Betthimmel im Geschmack des Rokoko verhangene Bett, den Toilette-Tisch, zierlichere Sessel und eine einfachere Türe. Gespielt wird meist in der Tiefe der Bühne, denn die Gruppen stehen nicht vor dem Raum, sondern in ihm und nützen die beiden Schrägsichten aus. Die gewählten Ausschnitte aus dem Lustspiel sind nicht gleichmäßig über das Stück verteilt: vom vierten Akt wird nur ein Auftritt gezeigt, vom fünften deren vier; bei der Wahl wird wohl die Bühnenwirkung der einzelnen Szenen entscheidend gewesen sein — die freilich dem malerischen Eindruck im Bilde entsprach. Auf gefällige Gruppen wird nicht mehr so viel Wert gelegt wie in dem Molière-Hefte, dafür ist das Gleichgewicht zwischen rechter und linker Bildhälfte sorgsam gewahrt geblieben. Die Gebärdensprache ist viel gedämpfter als bei den Franzosen: offenbar wurde das gut gesprochene Wort jetzt mehr gepflegt. So winzig klein die Köpfchen sind, Chodowiecki hat ihr Mienenspiel deutlich zu zeigen gewußt: wir sehen den lebhaftesten von allen, den Wachtmeister Werner — Döbbelin selbst steht vor uns — Freischulze und fritzischer Unteroffizier, temperamentvoll und von Kriegsleidenschaft besessen — da ist Just, dessen Darsteller Lichtenbergs eben herausgekommene „Briefe aus England" gelesen zu haben scheint, denn seine Bedientengestalt gleicht denen von Garrick

und Weston, — da ist Minna, bei deren Rolle die gefühlvollen Stellen im zweiten Akte herausgesucht wurden, — da wird besonders im Tellheim der Mann von Charakter gezeigt: die Blessur läßt ihn die Linke etwas mehr gebrauchen als die Rechte, er ist ganz Offizier, überlegen, auch wo mit ihm gespielt wird. Das zweite Jahrhundert, in dem Minna von Barnhelm als Lieblingsstück des ganzen Volkes gegeben werden konnte, neigt sich dem Ende zu; kein Spielleiter hat es zu bereuen gehabt, wenn er vor der Bühneneinrichtung Chodowieckis Kupfer zu Rate zog.

Herumziehende Comödianten

Ein seltsames Schicksal hat dies Blatt gehabt, das 1781 entstand. Es war bei Chodowieckis Lebzeiten nur wenigen Sammlern bekannt, denn die Folge, zu der es gehörte, blieb schon vor diesem vierten Blatte stecken. Es war für das von Lichtenberg mit Georg Forster gemeinsam herausgegebene „Göttingische Magazin der Wissenschaften und Literatur" bestimmt, ist dort aber nicht erschienen. Denn dieses Magazin mußte bald geschlossen werden. Das Schaustück dieses kurzlebigen Journals war Lichtenbergs „Vorschlag zu einem Orbis pictus für dramatische Schriftsteller, Romanendichter und Schauspieler" (1780). Dort wollte der Meister des deutschen Aphorismus von dem bringen, was er an verborgenen Schätzen in seinen Gedankenbüchern hatte, er wollte — was uns hier angeht — seine feinen Beobachtungen über die englische Schauspielkunst im Deutschen Museum (Briefe aus England, 1776/78) erweitern. Chodowiecki war seit der Minna von Barnhelm zu solchem Rufe gelangt, daß nichts eine neue Zeitschrift mehr empfehlen konnte als die Ankündigung, sie werde Kupfer von Chodowiecki bringen. Lichtenberg schrieb nach Berlin, aber er fragte nicht wegen Illustrationen an wie andere Herausgeber: er war geistvoll genug, das Verhältnis des Schriftstellers zum bildenden Künstler umzukehren und wollte „Szenen des Lebens" von Chodowiecki haben, zu denen er selbst die Betrachtungen zu schreiben plante. Es war also an etwas ähnliches gedacht wie an die späteren Erklärungen zu Hogarth'schen Kupferstichen, die Lichtenberg so berühmt gemacht haben. Bei der gemeinsamen Arbeit sollten beide Künstler selbständig bleiben: „ich werde nur das sagen, was ich selbst beobachtet habe, und Herr Chodowiecki wird zeichnen, was er beobachtet hat. Er wird sich so wenig nach mir richten, als ich mich nach ihm, ausgenommen, wo ich seine Zeichnungen erkläre". Der vom alten Comenius stammende Name „Orbis pictus" kündete eine erzieherische Richtung an, es war — bezeichnend genug für die Zeit der Aufklärung! — an eine Art Musterbuch gedacht, in dem Schriftsteller und Schauspieler geeignete Modelle finden könnten. Diese Vorlagen sollten nach Ständen gebracht werden. Daß männliche und weibliche Bediente hierfür besonders geeignet seien, war Lichtenberg klar, seit er in London gesehen hatte, wie meisterhaft solche Typen von Garrick, Lewis, Weston und anderen Schauspielern dargestellt wurden, wie dankbare Rollen die Bedienten als Vertraute, als Tölpel, als Cavaliers-Kopisten abgaben. Drei Blätter Bediente zeichnete und radierte Chodowiecki, Lichtenberg gab „Bemerkungen" dazu,

kritische für den Dichter, anregende für den Schauspieler. Die letzteren gehören eigentlich mit zu unserer Untersuchung, da aber hierbei Lichtenbergs geistiges Eigentum überwiegt, so betrachten wir nur das vierte Blatt, die „herumziehenden Comödianten", die Chodowiecki allein zu eigen sind. Lichtenberg, der — wie so vieles in seinem Leben — auch den Orbis pictus unvollendet zurückließ, ist nicht mehr dazu gekommen, zu diesen Gestalten seine geistvollen Anmerkungen zu schreiben, das Göttingische Magazin erschien im dritten Jahrgang schon unregelmäßig, im vierten stellte es mit dem ersten „Stück" sein Erscheinen ein. Erst als Lichtenberg und Chodowiecki schon verstorben waren, fand sich beim Verleger in Göttingen die Kupferplatte, und die Herausgeber von Lichtenbergs Vermischten Schriften haben in der Erstausgabe (1802) gute, in der späteren Ausgabe (1853) sehr abgenutzte Drucke gebracht. Bei Lichtenberg stehen sie wie Fremdkörper, denn es hat sich nichts von seinem versprochenen Kommentar zu den Komödianten gefunden, auch im Nachlaß nicht. Sie wurden darum mehr bewundert als verstanden. Graf Platen wies zwar den Weg, der nicht über Göttingen, sondern über Berlin ging: „Was den Orbis pictus betrifft, so ist es nur schade, daß er so unvollendet geblieben ist. Die beiliegenden Blätter von Chodowiecki sind meisterhaft. Es ist zu bewundern, wie man so vielen Ausdruck in so kleine Figuren legen kann" (Tagebuch 12. Juni 1816). Chodowiecki hatte für sein Blatt nur zwei Bindungen: die Szenen sollten aus dem Leben genommen werden, und die Absicht mußte ein wenig satirisch sein (Brief des Verlegers Dietrich an Ch. 27. September 1778). Besser als jede kunstkritische Analyse kann die Theaterforschung uns dieses Meisterblatt erklären. Als es 1779 entworfen wurde, hatte Chodowiecki grade seine Bildniszeichnung von K. Th. Döbbelin fertig. Dieser gewandte Theaterdirektor verstand genug von der werbenden Kraft der Schauspielerporträts, aber er mußte sparen und wollte einen Kupferstich von Chodowiecki nicht bezahlen, der nach dem Erfolge der Minna seine Preise gesteigert hatte. So ging der schlaue Döbbelin in Chodowieckis Werkstatt ließ ein Brustbild von sich zeichnen und übertrug das Stechen auf die Kupferplatte einem anspruchslosen Künstler, D. Berger, der häufig als Gehilfe und Kopist von Chodowieckis Entwürfen herangezogen wurde. Dieses Bildnis stammt von 1779 und ist nur wenig früher beendet als die herumziehenden Comödianten. Da nun Döbbelin zwei volle Jahrzehnte als Prinzipal herumgezogen war, so glauben wir aus dem alten Schauspielermunde, den Chodowiecki und Berger gezeichnet haben, heute noch etwas übertreibende Berichte seiner Wanderjahre zu vernehmen. Darum braucht man in den „herumziehenden Comödianten" nicht etwa eine wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der Döbbelinschen Truppe zu sehen, dann wäre dies Blatt keine „Satire". Der tiefere Sinn wird darin zu suchen sein, daß es bis in diese Spätzeit des Alten Fritzen hinein überhaupt kein deutsches Theater in Preußen gegeben hat, das nicht gezwungen gewesen wäre, seine Berliner Spielzeit durch „Kunstreisen" zu unterbrechen. Die Privilegien lauteten ja alle auf Berlin und die königlichen Lande. So mußten sie alle umherziehen: Schönemann, die beiden Schuchs, Döbbelin, H. G. Koch und ihre Truppen. Im Wettbewerb mit der französischen Komödie hatten sie

alle ohne Förderung und Gunst des großen Königs ihre Wagnisse zu bestehen. Als Döbbelin nach langer Fahrt von Haus zu Haus durch ganz Deutschland 1775 zum zweiten Male in das theaterverwaiste Berlin samt seiner „herumziehenden Comödianten" kam, da erhielt der Baudirektor Boumann im gleichen Jahre den Auftrag vom König, für die französischen Schauspieler das „Neue Komödienhaus" auf dem Gendarmenmarkt an Berlins schönster Stelle, zwischen den Kuppeltürmen der beiden Kirchen, des deutschen und des französischen reformierten Domes, zu errichten. Die heimischen Truppen mußten weiter in einem Hinterhof spielen, die Zuschauerplätze lagen einige Stufen unter dem Boden, also halb im Keller, die Sitzplätze waren unzureichend, das schöne französische Theater konnte fast doppelt so viel Publikum fassen wie das dürftige deutsche an der Behrenstraße. Grade in dem Jahre, da Chodowiecki sein Komödiantenblatt druckte, war Döbbelin gezwungen, seinen Gagenetat zu kürzen und sich auch sonst einzuschränken. Es fehlte nicht viel, und er hätte wiederum mit seiner Truppe abwandern und der französischen Bühne das Feld überlassen müssen. Wenn dieses beschämende Kapitel preußischer Theatergeschichte in der Erinnerung zurückgerufen wird, dann braucht nicht weiter nach der satirischen Absicht dieses Blattes gesucht zu werden. Was die Berliner später in Wilhelm Meisters Lehrjahren von den Nöten der Wanderbühne lasen, das war ein von den Romantikern bewundertes, in Goethes Darstellung verklärtes Bild; zu Chodowieckis Zeiten war es gleißendes Elend, drohender Niedergang der Kunst, sozialer Mißstand. Keine Zeitkritik hat auf die unnationale Theatergesinnung des großen Königs so bitter hingewiesen wie dieses Blatt, aber auch keines hat durch seine Komik unwiderstehlicher gereizt: noch heute lachen wir hell über das Mißverhältnis des schwerkalibrigen und schlechtrasierten Prinzipals mit der Tabakpfeife in den alten Mimenlippen zu seinem dürren Gaule, über den schiefgewachsenen hageren Heldenvater als Stangenfahrer vor einem Requisitenwagen, auf dem Baldachin und Königsthron bedenklich wackeln. Dieser Wagen kommt nicht vom Fleck, die Pferde haben keinen Hafer bekommen und der Fahrer muß memorieren; der Sentimentale folgt dem mit Heldenkostümen überlasteten Esel, er trägt wie ein Feldzeichen die Schwanenflügel und beteuert mit lächerlicher Geste seine Gefühle; zerrissene Kleider, übertriebene Gebärden, hungrige Gesichter auf allen drei Reihen dieses Blättchens. Sieben Jahre später — und diese Kritik stieß ins Leere, denn derselbe Döbbelin, den wir als den dicken Prinzipal uns zu denken haben, erhielt ein königliches Jahresgehalt, das französische Theater wurde geschlossen und der deutschen Kunst jener neue Bau zwischen den beiden Domen überwiesen, der fortan „Nationaltheater" hieß. „Herumziehende Comödianten" gab es in Berlin nicht mehr.

Die Aufnahme Shakespeares in Chodowieckis Kunst

Wien hat den Ruhm, Hamlet zuerst auf einer deutschen Bühne aufgeführt zu haben, von dort ging das Trauerspiel über Prag nach Hamburg, wo

Fr. L. Schröder — mit angeregt durch Lichtenbergs Briefe aus England — den gereinigten Hamlet aufführte. Berlin erhielt Shakespeare aus dritter Hand: die mißlungene Aufführung des von Chr. H. Schmid zugerichteten „Othello, Statthalter in Cypern" war ein mißtönender Einsatz gewesen. Doch im Dezember 1777 kam Brockmann von Hamburg, der dort unter Schröder schon den Hamlet gespielt hatte, und wiederum brach für Berlin eine große Theaterzeit an. Äußerlich zeigte es sich schon darin, daß Brockmann nach seiner zwölften und letzten Vorstellung hervorgerufen wurde, was bis dahin noch kein Schauspieler in Berlin erlebt hatte. Von den Besprechungen geht uns hier eine an, die in der „Litteratur- und Theater-Zeitung" erschienen ist. Dieses Blatt war, als ein Organ der Aufklärung und des in der Berliner Bürgerschaft sich ausdehnenden Bühnen-Interesses, 1778 im ersten Jahrgang erschienen und brachte gleich zwei Aufsätze über Brockmanns Spiel des Hamlet während seines Aufenthaltes in Berlin im Jahre 1778. Chodowiecki hat dazu zwei etwas über postkartengroße Blätter gestochen, die Brockmanns Spiel in seinen Höhepunkten darstellen. Es sind Szenen im Palast, der offenbar auf einer durch einen seitlich gerafften Vorhang getrennten Hinterbühne dargestellt wurde. Diese hat Kulissen, die nur wenig von denen der Minna abwichen. Zunächst brachte die Zeitung den Auftritt aus dem vierten Akte, da der Geist — dargestellt vom Prinzipal Döbbelin — im Zimmer der Königin und für diese unsichtbar sich sehen läßt; dann folgte die Begegnung Hamlets mit Ophelia aus dem dritten Akte „— in ein Nonnen-Kloster geh". Die Kostüme kommen uns seltsam vor: die Frauen haben mächtige Federn im Haar und geschlitzte Ärmel, sind sonst aber ganz nach der Mode von 1770 gekleidet; der Geist hat seine Rüstung natürlich aus einem Ritterstück genommen und den Helm mit fünf riesigen Straußenfedern geschmückt. Hamlet trat als einziger schwarz, im französischen Kleide und „mit dickem, losem Haar, davon ein Teil über die eine Schulter hervorhängt", auf: also genau so, wie Lichtenberg Garrick beschrieben hatte. Die Bewegungen, die Gleichwertigkeit von rechts und links, das Wohldurchdachte und Unkonventionelle der Gebärden zeigt Brockmann als den denkenden Künstler und als einen, für den die „Briefe aus England" nicht umsonst geschrieben wurden. Stimmt dieser wohlbeleibte Hamlet mit seinem kahlen Scheitel und den langen blonden Locken nicht auch genau zu dem Bilde, das sich später in Wilhelm Meister wiederfindet? — Ein erzieherischer Einfluß muß von dem großen Schüler Schröders, dem künftigen Burgtheaterdirektor ausgegangen sein: bei Döbbelin, dem Vater, und bei seiner Tochter, Caroline Maximiliane, die als Ophelia auftrat, ist in Chodowieckis Darstellungen ihr Einordnen in das verständnisvolle Mitspiel erkennbar, Döbbelin scheint alle Prahlereien des Komödienvaters (die Lessing an ihm so mißfielen), seine Tochter alle gemachte Sentimentalität (die den echten Berlinern unausstehlich an ihr war) abgestreift zu haben: nur die stark profilierten Nasen beider hat der Zeichner kaum gemildert. — Ein drittes, im Format größeres, im Können schwächeres Blatt der Brockmannschen Hamlet-Aufführung ist in bildgeschmückten Theater- und Schrifttumsbüchern zu finden, es heißt „Die Mausfalle", stellt also das Spiel dar, das Hamlet durch seine Schauspieler vor dem

Könige aufführen läßt, ihn zu fangen (the Mouse-trap). Als Ergänzung der beiden ersten Blätter ist es wichtig; es ist aber kein Original von Chodowiecki, vielmehr von Daniel Berger gestochen, wenn auch nach einem Entwurfe des Meisters. Bei genauer Prüfung zeigen sich kleine Abweichungen von den Stichen Chodowieckis; wir sind in Kenntnis von der Arbeitsweise Daniel Bergers geneigt, diesen verantwortlich zu machen für Ungenauigkeiten, dürfen also der „Mausfalle" nur bedingt theatergeschichtlichen Quellenwert zumessen.

Wenige Monate später — und Chodowiecki hatte sich mit Hamlet nochmals zu befassen. Die Königliche Akademie der Wissenschaften, Kommission für Wirtschaftsfragen, plante für ihren Genealogischen Kalender 1779 als Titel-Kupfer nicht, wie es bisher üblich war, das Bildnis eines Fürsten oder Prinzen, vielmehr einen Entwurf „relatif à Hamlet". Kann der Einzug Shakespeares in das deutsche Geistesleben sinnfälliger zum Ausdruck gelangen als in diesem im Archiv der Berliner Akademie der Wissenschaften aufbewahrten Schriftstück vom 31. März 1778? Als Chodowiecki sich bereit erklärt hatte, erteilte ihm der Geheimrat Ludwig von Beausobre (1730—1783) den Auftrag der Akademie, ein „frontispice" mit Garricks oder Shakespeares Kopf vorzulegen. Wirklich steht der Name des englischen Schauspielers *vor* dem des Dichters! Chodowiecki antwortete sehr würdig, er wisse nicht, was wir in unseren Almanachen mit Garrick zu tun hätten; Hamlet sei uns durch Brockmann so gegeben worden, daß Chodowiecki ihn Garrick vorziehen werde (28. Mai 1778). Die beschämte Akademie fand den besten Rückzug: der Genealogische Kalender von 1779 brachte als Titel-Kupfer eine Büste Shakespeares, von zwei Musen bekränzt, und die zwölf Monatskupfer mit Szenen aus den Brockmannschen Hamlet-aufführungen. Alle 13 Blätter waren von Chodowiecki entworfen und gestochen. Die Hamletdarstellungen haben mehr Atelierluft als die unter dem frischen Wind des Theaters geschaffenen beiden Blätter. Das Trauerspiel war in Berlin in sechs Akte geteilt; der Text der Unterschriften ist — mit ganz unwesentlichen Abweichungen — dem Erstdrucke der Schröderschen Bearbeitung in der Einzel-ausgabe von 1777 entnommen. Immer noch stand Brockmann so im Vorder-grunde der Teilnahme, daß er auf elf Bildern die Mittelgestalt bildet. Die Kostüme und Bewegungen stimmen denkbar genau mit denen der beiden früheren Blätter überein, doch wurde keines der letzteren wiederholt. Von den Hintergründen der Szenen, die wir hier kennen lernen, fällt der im zweiten Akt besonders auf, er entspricht der Szene 5 des ersten Aktes bei Shakespeare: „Another Part of the Platform". Schröder hatte vorgeschrieben: „Kirchhof, im Grunde der Kirche". Der Berliner Theatermaler sah hierin eine große Aufgabe für sich: ein hochgestaffelter Chorgiebel einer gotischen Hallen-kirche mit dem Ansatz eines breiten Hauptturmes und mit zwei ganz im Gesichtsfelde stehenden Seitentürmen zur Linken, ein hohes strohgedecktes Pfarrhaus zur Rechten, eine stattliche Zahl von Grabplatten, Kreuzen und Denkmälern davor treten in den drei von Chodowiecki diesem Bühnenbilde eingeräumten Kupfern, sich allmählich aufhellend, aus dem nächtlichen Dunkel ins helle Tageslicht. Hier war also Hamlets Mahnung an die Schauspieler „alles

Übertriebene ist gegen den Endzweck des Schauspiels" unbeachtet geblieben. Von den Schauspielern, die Chodowiecki in den früheren Kupfern noch nicht gezeigt hatte, ist die mächtige Gestalt Brückners — des ersten Götz-Darstellers auf einer deutschen Bühne, der hier den König gibt — und die zierliche Unzelmanns — als Laertes — vor anderen bemerkenswert. Das tragische Ende wurde natürlich auch in Berlin im Sinne der religiösen Aufklärung verwässert: Hamlet bleibt am Leben und erinnert in dem Kupfer für das Jahresende — wie es in der naiven „Erklärung der Kupfer" heißt — „seine sterbende Mutter, sich mit dem Himmel, auf welchen er dem Degen zeigt, zu versöhnen."

Die nächste Eroberung Shakespeares für die Bühne Berlins geschah an keinem so glücklichen Theatertage, wie es der für die Hamletaufführung gewesen war. Macbeth wurde im Herbst 1778 in einer Bearbeitung von Wernicke gegeben und in der „Litteratur- und Theater-Zeitung, Zweiter Jahrgang, 1779" besprochen. Chodowiecki schuf dazu in gleicher Art und Größe wie die beiden ersten Brockmann-Kupfer eine Darstellung der „Madam Nouseul" als Lady Macbeth in der Wahnsinns-Szene am Anfang des letzten Aktes. Im Hintergrunde steht der Arzt und die Kammerfrau. Wie sie das Wort „Zu Bett!" nicht zweimal, sondern nach Chodowieckis Bildunterschrift dreimal ruft, so sind auch die Haltung und das flatternde Haar Anzeichen, daß die Rolle mit Übertreibungen gespielt wurde. Freilich mag der Schauspielerin zugute gehalten werden, daß sie sich damit an den von Döbbelin gegebenen Macbeth anpaßte. Diesem mangelte es für Rollen so tragischer Wucht am Können, und er wurde dann überpathetisch. Daß Chodowiecki nicht wie für Brockmann im Hamlet zwei Blätter zeichnete und daß er als einzige Szene die wählte, auf welcher der Held des Stückes nicht erscheint, entsprach den leisen Pulsschlägen seiner kritischen Ader. Ähnlich hat er seine scharfe Kritik an Lessings Nathan nur so öffentlich merken lassen, daß er nie ein Blatt zum Nathan gezeichnet hat. Im vertrauten Briefwechsel aber fand er scharfe Worte. Auch über Döbbelin mit seinem „hochtrabenden Anstand, seiner affectierten Deklamation" äußerte er sich einer Freundin gegenüber bissig („Können Sie es sich darstellen, daß er, ein feister, schwülstiger, aufgeblasener Dragoner-Unteroffizier den Nathan vorstellen wird?"); nach außen aber zeigte Chodowiecki nur das eine, daß er Döbbelins Rollen auf seinen Kupfern zu bringen möglichst vermied. Als sieben Jahre später der Göttinger Taschen-Kalender vom Jahr 1785 eine Folge von 12 Monatskupfern zu Macbeth, von unseres Künstlers Nadel gestochen, brachte, da war der frische Theatereindruck verblaßt, und nicht einmal das rechte Textbuch war zur Hand. Inzwischen war das erste Macbeth-Drama von eigenem dichterischem Werte, freilich sehr frei nach Shakespeare, es war von G. A. Bürger, erschienen: und Chodowiecki hatte den Erstdruck von Göttingen erhalten, um zwölf Kupfer im Kleinformat danach herzustellen. Es wurde eine Mischung von Bühnenbildern und Text-Illustrationen daraus, wie sie mehrmals bei Chodowiecki vorkam, wenn er die Ausführung seiner Aufträge zu lange hinausschob. Die Macbeth-Kupfer haben Überschriften mit Bürgerschem Wortlaute und Szenen, die nur zu Wernickes Bearbeitung passen. Der

Auftritt der Lady Macbeth aus dem letzten Akt wird — anders als Chodowiecki es beim Hamlet gehalten hatte — wiederholt aus der Litteratur- und Theater-Zeitung, die Platten wurden aufgeätzt, und sie wurden von einem unbekannten Stecher kopiert (es kann kein anderer gewesen sein als Ernst Ludwig Riepenhausen). So wurden sie der zweiten Auflage von „Macbeth, ein Schauspiel in fünf Aufzügen nach Shakespeare. Seinem unvergeßlichen Freunde Johann Erich Biester in Berlin gewidmet von G. A. Bürger. Göttingen . . . 1784" beigegeben. Die Buchausgabe ist aber — trotz der anders lautenden Jahreszahl — erst nach dem Kalender herausgekommen. Irgend ein Wort, das auf die Theater-Aufführung in Berlin oder auf die dargestellten Bühnenkünstler bezogen werden könnte, findet sich in dem ganzen Kalender — und auch im Buche — nicht.

Der von Lichtenberg herausgegebene Göttinger Kalender hatte mit seinen Macbeth-Bildchen so viel Anklang gefunden, daß der Verleger Joh. Chr. Dietrich — offenbar von Lichtenberg beeinflußt — sich entschloß, drei Jahre nacheinander Monats-Kupfer nach Shakespeareschen Stücken zu bringen: 1786 König Heinrich den Vierten, 1787 Die lustigen Weiber zu Windsor, 1788 den Sturm, im ganzen also 36 Blätter. Alle haben ihre Unterschriften aus der Eschenburgschen Übersetzung entnommen, die ja in der ersten Ausgabe 1770—1782 gedruckt worden war. Der Verleger hat wohl damals schon die Überarbeitung vorbereitet, die später unter dem Namen „Shakespeares Schauspiele" erschienen ist (von 1798 an). Der gleiche Titel steht nämlich auf dem ersten Blatte von 1786 und von 1788. In allen drei Kalendern finden sich „Erklärungen", die ersten beiden sind wohl sicher Lichtenberg zuzuschreiben — der ja diese Kalender allein zu schreiben pflegte. Nicht nur die an Erläuterungen Hogarthscher Kupfer anklingende Schreibart spricht für so hohe Herkunft, Lichtenberg hat an den Schluß der Erläuterungen zu den Weibern von Windsor sein Zeichen L. gesetzt. Am Ende der Erklärungen zum Sturm steht allerdings „Hagedorn". Da die bekannten beiden Brüder Chr. L. und F. Hagedorn damals schon längst tot waren und ein Göttinger Hagedorn nicht bekannt ist, so wäre es denkbar, daß Lichtenberg hier unter einem Decknamen geschrieben hat, zumal die Fassung von ihm stammen könnte. Für unsere Untersuchung kommt es vor allem auf die Frage an, ob es sich um Theater- oder um Text-Bilder handelt. Es bedarf nicht großer Kennerschaft von Chodowieckis Technik, um den Sturm als eine Folge rein illustrierender Erfindung zu erklären: weder Ariel noch Caliban, noch die Geister am gedeckten Tisch tragen bühnenfähige Masken, und der sogenannte Hagedorn bringt zu seiner „Kurzen Erklärung der Monats-Kupfer" eine sehr lange Rechtfertigung, wonach Chodowiecki die Bestie in Caliban nicht übertrieben habe, „auf dem englischen Theater wird er auch, wo ich nicht irre, als ein dicker mit langen Haaren wie ein Ziegenbock bewachsener Lümmel vorgestellt, der einen Gang führt wie eine Ameise auf Baumwolle". (Wer hätte damals so schreiben können außer Lichtenberg?) Der Erklärer unterscheidet also zwischen der auf dem Theater möglichen Kostüm eines Lümmels und dem für die Darstellung des bildenden Künstlers

vorzuziehenden Bestien-Gestalt. Anders steht es mit den beiden älteren Folgen von 1786 und 1787. In ihnen findet sich nichts, was nicht auf dem Theater genau nach Chodowieckis Angaben gespielt werden könnte; besonders der Falstaff, der ja in beiden Stücken die Hauptrolle hat, sieht ganz so aus, als ob ein Schauspieler Modell gestanden hätte. Da nun grade damals in Berlin ein Stück „Gideon von Tromberg" in der deutschen Komödie Döbbelins gegeben wurden, das nichts anders war als eine Bearbeitung der Lustigen Weiber, so werden wir in diesen beiden Jahrgängen den ersten Falstaff auf einer Berliner Bühne in Brömels Rollengestaltung beobachten können. Mit der schwächsten Folge, die Chodowiecki zu einem Shakespeareschen Stück gezeichnet hat, beendete er seine stattliche Reihe von 75 Originalradierungen, die er für den großen Briten geschaffen hatte, damit schon an Zahl die Bildchen zu deutschen Dramatikern weit übertreffend. „Coriolan" gab für den „Königl. Grosbrit. Kalender auf das Jahr 1787, Lauenburg" zwölf Monatskupfer her. Chodowiecki hatte darin die Grenzen seiner Kunst überschritten, die da aufhörten, wo das Erhabene begann. Das Mißlingen mag nicht allein dem Bildner zuzuschreiben sein, vielleicht trug auch das Versagen der Bühnenmittel, die lächerliche Maskerade mit altrömischen Gewändern und mittelalterlichen Helmen, die fehlende Übung, Mantelfalten zu meistern, mit dazu bei. Aber die steife Haltung, die hölzernen Bewegungen sind wohl kaum die Spielweise von Döbbelins Truppe gewesen; wir finden sie bei Chodowiecki oft, wenn seine Phantasie nicht aus dem Leben schöpfen konnte. Als theatergeschichtliche Urkunde sind trotzdem die Coriolan-Kupfer von bleibendem Wert.

Chodowiecki und Goethes Dramen

Nicht eine einzige der kaum übersehbaren Kalender-Folgen ist von Chodowiecki nach einem Goetheschen Drama gestochen oder auch nur entworfen worden. Nur in dem Himburgschen Nachdruck und in der Göschenschen Ausgabe der Schriften finden sich einige Illustrationen und Titelvignetten, bei denen es nicht leicht zu entscheiden ist, ob der Künstler nach Vorbildern von der Bühne gestaltet habe. Wahrscheinlich ist letzteres beim Götz geschehen, der am 12. April 1774 von der „privilegierten Kochischen Gesellschaft teutscher Schauspieler" im Hofgebäude an der Behrenstraße seine Uraufführung erfuhr. Der erste in Berlin gedruckte „Götz von Berlichingen" war der in der Nachdruckausgabe unrühmlichen Angedenkens von Chr. Fr. Himburg von „D. Goethens Schriften" 1775, also unter dem frischen Atem des neuen Geistes, der von der Bühne aus die Berliner im Götz angeweht hatte. In den Kupfern, die Chodowiecki für die Himburg-Bände lieferte, hätte man vom Sturm und Drang nur dann etwas spüren können, wenn der Künstler selbst davon ergriffen gewesen wäre. Aber wir wissen ja, daß die Meinungen der Berliner über den Götz nicht in so geschlossen bejahender Front standen wie bei der Minna sechs Jahre zuvor. Die erste Himburg-Ausgabe brachte in ihren beiden zur Michaelismesse 1775 versendeten Bänden zwar drei Kupfer nach Chodowieckis Entwürfen

gestochen von Daniel Berger, aber dem Götz galt keiner dieser Entwürfe. Für dieses Schauspiel hatte J. W. Meil eine heraldisch recht anfechtbare Wappen-Vignette und der unbedeutende Berliner Kupferstecher J. C. Krüger ein Blatt zum ersten Akte geliefert „Herberge im Wald": Götz mit Bruder Martin. Kein einziger Zug spricht dafür, daß wir in der dürren Rittergestalt mit dem wehenden blonden Vollbarte Krügers den ersten Götz-Gestalter der deutschen Bühne, Brückner, zu erkennen hätten. Es ist ein sentimentaler Götz, kein tatkräftig-kecker, wie er auf Brückners uns überkommenem Maskenbilde vor uns steht. Die Barttracht will zu dem rasierten Kinn und den glatten Wangen, die Brückner zeigte, nicht stimmen. In der zweiten und dritten Auflage des Himburgschen Nachdruckes (Berlin 1777 und 1779) findet sich wiederum ein von Chodowiecki entworfenes, aber nicht von ihm gestochenes Kupfer. Es stellt den Auftritt des vierten Aktes aus Götz im Rathaus zu Heilbronn dar und trägt die Unterschrift: „Ich will euch lehren, wie man Wort hält". Es lohnt nicht, über dieses von Geyser, einem Schüler Oesers, ausgeführte Blatt viel zu sagen: echtes Theater ist es jedenfalls nicht, und der Götz sieht mit ungeschickt fuchtelndem Schwerte der Jammergestalt Krügers viel ähnlicher als dem Kostümbilde Brückners. Für die erste echte Ausgabe von Goethes Schriften (Göschen 1787) hat Chodowiecki ein Kupfer selbst gestochen, über das uns vernichtende Urteile von Zeitgenossen überliefert wurden. Hier kommt es nicht auf den künstlerischen Wert, vielmehr auf die theatergeschichtliche Bedeutung an. Auch dafür ist der Befund negativ: so kann unmöglich die Szene des dritten Aktes, in der nach siegreichem Treffen Götz an der Spitze seines Reitertrupps zu dem verwundeten Selbitz tritt, auf der Bühne gespielt worden sein! Hat Chodowiecki den Götz nur gelesen, hat er ihn auf der Bühne gesehen? Die Fragen vermögen wir nicht zu beantworten; wir dürfen aber nach seinen Darstellungen behaupten, daß ihm die Bühne von Sturm und Drang so wenig zu sagen hatte, wie den anderen der Aufklärung Verhafteten in Berlin, wie Lessings Bruder, wie Nicolai, wie Friedrich dem Großen.

Bei drei Kupfern der Himburgschen Nachdruckausgabe glauben wir echte Bühneneindrücke erkennen zu können, sie sind alle nach Chodowieckis Entwürfen von anderen Stechern ausgeführt worden, also Wiedergaben zweiter Hand. Das erste stellt den Schlußakt von Clavigo dar, Mariens Leichenbegängnis mit dem über ihrem Sarge sterbend zusammenbrechenden Clavigo. „Ich danke dir, Bruder, Du vermählst uns" lautet die Unterschrift. Das Blatt wurde von D. Berger 1775 gestochen und muß von Chodowiecki bald nach der ersten Berliner Aufführung am 3. November 1774 gezeichnet sein — kurz vor dem Tode seines Prinzipals Koch, der in Berlin die beiden ersten Goethedramen auf seine Bühne gebracht hatte. Mehr Beifall als dieses durch die Körperverzerrung des Sterbenden entstellte Blatt fand das im gleichen Bande eingeheftete Kupfer zu Erwin und Elmire (in der älteren Singspielfassung). Mit der Musik von Johann André, des Hauskomponisten des Theaters an der Behrensstraße, war das Stück in Berlin am 17. Juli 1755 unter Döbbelin aufgeführt worden. Hier vermochte Chodowiecki zu folgen: die geahnte Nähe des

Geliebten, die Gefühls=Innigkeit gewinnt Gestalt in dieser Elmire, die jubelnd ansetzt zu ihrem Gesang: „Er ist nicht weit!" Demoiselle Huber war in dieser Rolle so beliebt, daß dieses Blatt im Handel einzeln viel gekauft wurde, auch ein Textbuch mit diesem Bildchen vertrieb Himburg besonders. Der Hintergrund ist wirklich alles andere nur „nicht Spanien" — was Goethe ja im Personen=verzeichnisse gefordert hatte, wir sehen eine deutsche Gebirgslandschaft, oder das, was man sich in Berlin damals unter einem Schweizerischen Prospekt vor=stellte: von einer schindelgedeckten Hütte im Hintergrunde führt ein Weg unter Kiefern und Laubgebüsch auf die Bühne; in hellem Kleide mit weitgebauschten Röcken und farbigen Bandschleifen, das Haar ohne Perücke stürmt Elmire von dort zur Bühnenmitte, die Augen zum Himmel gerichtet, die Arme weit aus=gebreitet, als wollte sie den sich noch verbergenden Geliebten umfassen; es ist eine dramatisierte Idylle im Gessnerschen Geschmacke und mit Wertherschem Überschwange. Was hätte um 1775 den Theaterbesucher mehr begeistern kön=nen als solches Singspiel? — Ein weiteres Kupfer folgte der Uraufführung von Stella am 13. März 1776. Es erschien im Herbst des gleichen Jahres im dritten Bande der Himburgschen Nachdruckausgabe nach dem Entwurfe von Chodowiecki und in der Ausführung — ebenso wie die vorerwähnten Blätter — von Daniel Berger. Dies „Schauspiel für Liebende" wurde in der ersten Fassung mit dem Graf=Gleichen=Schlusse in Berlin zehnmal anstandslos gegeben, dann aber 1777 polizeilich verboten. Chodowiecki hat die Schlußszene mit dem in gemeinsames Leben zu dreien ausklingenden Worte „Stella! nimm die Hälfte dess', der ganz dein gehört" gewählt, Fernando wurde von Brückner gegeben, dessen kräftige Figur im Bilde den echten Gestalter des ersten deutschen Götz erkennen läßt; Stella war mit der rührseligen Tochter Döbbelin nicht schlecht besetzt. Die Gruppe ist an der geöffneten Türe zum Nebenraum etwas schmal zusammengepreßt, aber es ist, wie es in einer Besprechung vom 13. April 1776 gepriesen wurde „alles Handlung, alles Leben". — Seltsam genug ist es, wie sich Chodowiecki mit der Entrüstung der Moraltheologie gegen den Schluß abzufin=den gewußt hat. Als er für den vierten Band der echten Ausgabe von Goethes Schriften (bei Göschen 1787) ein Jahrzehnt nach dem Bühnenverbot noch ein=mal eine Vorlage für Stella zu liefern hatte (die Platte hatte er selbst gestochen; er ließ sie jedoch ein zweites Mal vom Kupferstecher Friedrich Grögory als eine von dessen letzten Arbeiten herstellen), da zeichnete er ein liebend sich um=armendes Paar. Nur bei genauerem Zusehen ist zu erkennen, daß hinter ihm noch eine dritte weibliche Gestalt sich an dieser Umarmung beteiligt . . . — Zum Schlusse seien die Kupfer zu Goethes Dramen kurz genannt, denen wir den urkundlichen Wert für die Theatergeschichte absprechen; meist ist dies auf den ersten Blick zu erkennen und wird bestätigt durch die Nachschau in den Berliner Spielplänen. Es handelt sich um: 1. Claudine von Villa Bella (Berger nach Chodowiecki) im dritten Bande des Nachdrucks von Himburg, also von 1776. Die erste Aufführung mit Reichards Musik war 1789; früher kann Chodo=wiecki dies Schauspiel mit Gesang nirgends gesehen haben, 2. eine niedliche Titel=Vignette zu den Mitschuldigen, die Geyser nach Chodowiecki gestochen hat

für Göschen 1787: der Wirt prügelt wütend den Sessel aus mit den Worten: „Ha! bist du staubig! komm! An dir will ich mich laben!" Es ist nicht nachzuweisen und nicht anzunehmen, daß Chodowiecki dies Lustspiel auf einer Bühne gesehen hat. 3. Das Gleiche gilt auch vom Triumph der Empfindsamkeit. Für Göschen — Vierter Band der Schriften, 1787 — hat Chodowiecki eine Szene gezeichnet und gestochen, auf der die Gliederpuppe ausgeweidet wird. Die Theatergeschichte wird an dieser schlecht gezeichneten szenischen Unmöglichkeit achtlos vorübergehen und feststellen, daß — entgegen dem Worte der Sora im Stücke, auf dem Deutschen Theater nicht alles angeht...

Chodowiecki und Schillers Theaterstücke

Wenn es für Goethes Werke nicht so einfach ist, Chodowieckis Illustrationen bibliographisch genau zu erfassen, so liegt für Schiller der Fall sehr einfach: es ist nichts da als die Kalenderfolgen zu den Räubern und zu Kabale und Liebe. Beide hat Chodowiecki eigenhändig gestochen, beide sind mehr als Buchschmuck. Noch im gleichen Jahre, in dem die berühmte erste Aufführung in Mannheim gespielt worden war, ließ Döbbelin durch den bei seiner Gesellschaft angestellten Theaterdichter Karl Martin Plümicke eine Bühnenbearbeitung der Räuber herstellen, die erste Berliner Aufführung fand am 1. Januar 1783 statt. Da der Gothaer Bibliothekar Heinrich August Ottokar Reichard im neunten Jahrgang seines „Theater-Kalenders", dem auf das Jahr 1783, schon sechs Monats-Kupfer aus den Räubern bringen konnte, so müssen diese entweder schon vorher entstanden sein oder Reichard hat die Ausgabe seines Kalenders etwas über Jahresbeginn hinaus verzögert. Für die letztere Möglichkeit spricht ein Brief Chodowieckis vom 18. Februar 1783, wonach der Künstler damals erst seine Werknummer 462 — dies ist eben die Nummer der sechs Räuberkupfer — erreicht hatte. Reichards Kalender ist in allen seinen Jahrgängen eine ergiebige Quelle der Theatergeschichte, dieser ist mehr: das erste Begegnen der bildenden und der darstellenden Kunst vor einem Werke Schillers, das auf uns gekommen ist. So stellte sich der im Theaterwesen seiner Zeit erfahrene Zeichner die Räuber auf der Bühne vor, vielleicht hat er sie auch wirklich so gesehen: des alten Moors Schlafzimmer im zweiten Akte ist eine geräumige Bürgerstube mit Spinett und Sorgenstuhl; Ahnenbilder und eine Wanduhr betonen den Schloß-Charakter. Der alte Moor, ein sanfter Greis mit Schlafmütze und weichen Schuhen, schaut aus, als ob er einer Idylle von Voß entnommen wäre; Amalie — mit den Zügen von Döbbelins Tochter — trägt ein nur mit Knöpfen und langen Jackenschössen geziertes englisches Kostüm mit dunklem Jägerhute, die beiden Brüder Moor tragen Uniform oder eine militärisch betonte Adelstracht mit langem Soldatenzopf, den Stoßdegen umgeschnallt und den Dreispitz auch daheim stets unter dem Arm; der ältere in freier Haltung aufgerichtet, der jüngere mit hochgezogenen Schultern verkrampft und in starrenden Augen ein schlechtes Gewissen zeigend. Die Räuber sehen aus wie uniformierte Partisanen, alle sind bartlos und sehen nicht sehr gefährlich aus. Mißlungen ist nur das letzte

Blatt, auf dem die Räuber mit den uns schon aus dem Clavigo-Kupfer bekannten Theaterfackeln die Leiche von Franz Moor finden und Schweizer sich erschießt. In den anderen Zeichnungen hat Chodowiecki sich in den Grenzen seines Könnens gehalten, und die lagen in einer ganz anderen Ebene als das Reich des jungen Schiller. Es waren wohl ähnlich verlaufende Grenzlinien wie die der Berliner Bühnenkunst von damals: das Pathos war matt, die Gebärden nüchtern, die Haltung bürgerlich. So war eben der Sturm und Drang, geschaut durch das Temperament der Aufklärung. Beifall muß diese Art der Darstellung gefunden haben, denn der Verleger des Theater-Kalenders mußte die schon recht abgenutzten Kupferplatten noch zu einem Sonderhefte hergeben, das mit eigenem Titel in den Handel kam. — Kabale und Liebe wurde in Berlin, am 22. November 1784 zuerst gegeben; das Stück wurde im Laufe des nächsten Jahres mehrmals wiederholt. Chodowiecki hat 1785 zwölf Blätter gezeichnet und gestochen, die den frischen Bühneneindruck von Kabale und Liebe wiedergeben; sie sind im „Königl. Großbrit. Genealogischen Kalender auf der 1786 Jahr" in Lauenburg erschienen. Die szenischen Mittel waren von höchster Einfachheit: das Zimmer des Musikers seitlich das Endstück eines mächtigen Betthimmels, ein kleiner Tisch, zwei Stühle und als Berufsmerkmale Waldhorn und Geige an der Wand, ein mächtiges Violoncello griffbereit, um drohend erhoben werden zu können, in der Ecke. Der Saal beim Präsidenten ist durch den Hintergrund, eine mit Rosengirlanden im Rokoko-Geschmack gezierte Wand, ein der mächtigen Figur des Präsidenten im Format entsprechendes Sofa und einen bescheidenen Sessel bezeichnet. Der Saal der Lady Milford ist nur mit drei Rundbildern geziert und mit einem Sofa, zwei Sesseln und einem Rundtischchen ausgestattet. Sonst nichts. Der Szenenwechsel kann nicht viel Zeit erfordert haben. Die älteren Rollen des Miller und seiner Frau, des Präsidenten von Walter, wurden in leidenschaftlicher Erregtheit gespielt, die jüngere Generation tritt gelassener auf, besonders dem Ferdinand glaubt man, daß ein großer Könner, der aus der Hamburgischen Schule kurz zuvor nach Berlin verpflichtete Charakterspieler Fleck, durch sein Spiel der zarten Seelenmalerei die Berliner mitgerissen hat. Der letzte Auftritt ist auch diesmal Chodowiecki nicht geraten. Zu tragischer Größe reichte es eben nicht, und angesichts des im Tode vereinten Paares, das wie zwei Holzpuppen am Boden liegt, geben wir Chodowieckis Biograph Recht, daß man das Lächeln aus Pietät gegen den Künstler zu unterdrücken habe. — Mit seinem Berliner Publikum stimmte Chodowiecki überein: auch dieses war damals noch nicht reif für den revolutionären Geist von Schillers bürgerlichem Trauerspiel: erst Iffland brachte ihm Kabale und Liebe als einen Tag des Gerichts über die alte Zeit. Chodowiecki hat diese Vorstellungen nicht mehr sehen können.

Chodowiecki und die Unterhaltungsbühne

Chodowieckis Kupferstiche sind Abbild und Maßstab dessen, was Berlin im Ausgang des 18. Jhdts. in der leichteren Art zu schauen begehrte. Seit die wirkungs-

geschichtlichen Untersuchungen gründlicher und volksnäher geworden sind, meiden wir Werturteile, die den Theaterdichter, den Schauspieler, das Publikum nachträglich zu erziehen sich vergeblich bemühen. Chodowiecki stand auf der Höhe seines künstlerischen und sozialen Ansehens, war Direktor der Akademie — und hat sich nie zu gut gedünkt, die leichtgeschürzte Muse ebenso wichtig zu nehmen wie die tragische. — Eine der beliebtesten Spielopern machte den Anfang: Der Deserteur von Michel Sedaine. Es ist nach der Minna von Barnhelm das zweite Theaterstück gewesen, das Chodowiecki in 12 Szenen brachte (Berliner Genealogischer Kalender 1775). Er hatte schon 1771 einen Auftritt aus diesem Stück in das Stammbuch seines Freundes Adrian Zingg gezeichnet und war danach mehrmals in diese zu Tränen rührenden Aufführungen gegangen. Betrachtet man Szene und Darsteller genauer, so fällt zunächst auf, daß die Oper mit größeren Mitteln, bunterem Bühnenwechsel arbeitete und mehr Menschen als Statisten oder Chöre auf die Bretter brachte. Die Opernsänger sind in ihren Gebärden ungelöster und traditioneller als die Schauspieler. Wer es nicht wüßte, würde diesen Blättern ansehen, daß sie nicht von einer Sprechbühne herkommen. Doch war gerade diese Folge so beliebt, daß die Höchster Porzellanmanufaktur Frühstücks-Service mit Chodowieckis Theaterbildern vom „Deserteur" bemalen ließ. — Von Lustspieldichtern seiner Zeit hat Chodowiecki Gustav Friedrich Wilhelm Großmann, Frau Ajas „lieben Gevatter", bevorzugt und mit zwei Stücken dargestellt. Dieser Großmann soll in seinem bewegten Leben als Legationssekretär nach Danzig gekommen sein, freilich erst, als Chodowiecki schon in Berlin weilte. Großmann hatte sich als Schauspieler, dann als Direktor einer eigenen Gesellschaft viel Bühnenpraxis angeeignet. „Nicht mehr als sechs Schüsseln" erschien 1780 und hat im nächsten Jahrzehnt, ja bis 1820 und darüber hinaus, die Bühnen in ganz Nord- und Mitteldeutschland beherrscht. Chodowiecki hat 1781 zwölf Kupfer zu diesem Familiengemälde gestochen, die im Königl. Großbritan. Geneal. Kalender auf 1782 erschienen. Zwei Charakterrollen müssen den Zuschauern besonders starken Eindruck gemacht haben: die ahnenstolze komische Alte (die Kotzebue später farbloser auf die Bühne zu bringen versuchte) und der blutsaugerische Jude. Wie sehr sich die Aufklärungszeit um 1780 schon sorgte, ob ein Semit auf der Bühne nicht ein Verstoß gegen die Toleranz wäre, erfahren wir aus Reichards Theater-Kalender: die Szene mit dem Juden sei „im Stück nicht in Handlung gesetzt, befinde sich aber unter Chodowieckis Kupfern". Wirklich bringt Chodowiecki sogar zwei Blätter zu der Juden-Szene des zweiten Aktes, und sie sind so bühnennah, daß wir annehmen müssen, Chodowiecki habe noch eine Vorstellung gesehen, bei der Döbbelin dieses Zugeständnis an die Berliner Judenschaft nicht gebracht hat. Chodowiecki hat die Judenfrage nicht durch den Sehschlitz der Toleranz betrachtet; das zeigt neben diesen beiden Blättern (von denen freilich in späteren Werken über Chodowiecki nirgendwo eine Wiedergabe zu finden ist) seine scharfe Kritik an Nathan den Weisen in mehreren Briefen.

So sehr diese Blätter zu Großmanns bürgerlichem Lustspiel den Beifall der

Zeitgenossen und der späteren Kritik gefunden haben (sie wurden einmütig als die nächst der Minna-Folge bestgeratenen des Meisters erklärt!), so wenig gefielen die Illustrationen zu „Adelheid von Veltheim", einem Lustspiel mit Gesang von Großmann, 1781, aufgeführt in Berlin 1782 und alsbald darauf von Chodowiecki gezeichnet und gestochen zu dem zuletzt genannten Lauenburger Kalender 1784. Sogar der Verfasser erklärte in der fünften Auflage seines Buches „in allen den zwölf Blättern ist der edle Junker nicht mein Mann" und meinte damit den Karl von Bingen, einen deutschen Ritter, der als Sklave Osman beim Harem zu Tunis Gärtnerdienste zu tun und die Entführung aus dem Serail auszuführen hat. Dieses Stück mit der Musik von Döbbelins Hauskomponisten Johann André hatte wirklich eine in der Geschichte der Musikbühne sehr angesehene Verwandtschaft: unter den Vorfahren war das Glucksche Singspiel „Die Pilgrime von Mekka", bei dem Großmann Anleihen aufgenommen hatte; ein illegitimes, aber glanzvolles Fortleben sicherte ihm der Leipziger Christoph Friedrich Bretzner. Er machte aus Großmanns Lustspiel mit Gesang ein Spielbuch für die Operette, die er „Belmont und Konstanze oder die Entführung aus dem Serail" nannte. Sobald dieses bekannt wurde, eignete sich die Beute der Wiener Gottlieb Stephanie der Jüngere an und verfertigte den Operntext daraus, deren Doppeltitel er umstellte. Die von Chodowiecki in ihrer Anmut gezeichnete Adelheid hatte den ihr von Bretzner verliehenen Vornamen Konstanze behalten, den ja auch Mozarts Braut trug. So ging diese Gestalt in die Ewigkeit ein. — Zwischen den beiden Großmann-Stücken brachte der Lauenburger Kalender 1783 ein Trauerspiel des Theaterdichters der Döbbelinschen Gesellschaft Karl Martin Plümicke, den sein abenteuerlicher Lebenslauf später auf den Spielberg bei Brünn als Gefangenen wegen Entführung einer kurländischen Prinzessin geführt hat. Er schrieb auch eine Theatergeschichte von Berlin. Diese „Larissa" ist eine Vorläuferin von Kotzebues „Indianer in England" und ein Anzeichen des erwachenden Anteils an der geheimnisvollen Welt der Brahmanen. Das Berliner Theater gab keine indischen Tempel nach den Kupfern der Reisewerke, zeigte im Landschaftlichen fast nur italienische Cypressen, im Kostüm nichts als über den Kopf gezogene Tücher, im Schmuck des dorischen Rundtempels Rokoko-Girlanden aus Rosen: so leicht konnte die Phantasie sich in das Land versetzen, das erst die Romantik uns aufgeschlossen hat. Wenn es richtig war, was das Journal von 1781 schrieb, Chodowiecki habe auf Bitten der Demoiselle Döbbelin deren Theaterkostüm als Larissa entworfen, so ist die Bühnenerscheinung der Künstlerin trotzdem nicht vorteilhaft gewesen. — Der erwähnte Leipziger Bretzner hatte nach seinem erfolgreichen Einakter „Das Räuschchen" ein abendfüllendes Lustspiel geschrieben „Liebe nach der Mode oder der Ehe-Prokurator" 1781, um — nach einem Worte Goethes — „anspruchslos einer bequemen Fröhlichkeit Raum zu geben". Diese Wirkung bestätigen Chodowieckis zwölf Kupfer zum Lauenburger Kalender 1785. — Das gleiche Jahr 1785 war im Berliner Theaterleben durch den Beifall zu Beaumarchais' kühner Komödie „Ein lustiger Tag oder Figaros Hochzeit" bemerkenswert; achtundzwanzigmal wurde das Stück mit dem damals bedeutendsten Schauspieler, Fleck, als Figaro

gegeben. Chodowiecki brachte die zwölf Kupfer zu dieser Aufführung in dem vom Bruder des großen Lichtenberg geleiteten Gothaer Almanach 1786. — Bei der nächsten Folge war sich Chodowiecki seines Wertes so sehr bewußt, daß er seinen Preis von 200 auf 300 Taler steigerte; er hatte Grund dazu, denn die Kupfer zu Ifflands Jägern im Berliner Genealogischen Kalender 1787 wurden vom Publikum sehr geschätzt. Es war wieder — wie siebzehn Jahre zuvor bei der Minna — bestes Berliner Theater, was hier weiterlebt für alle Zeiten. Das alte Försterpaar, besonders die von Madame Mecour gespielte komische Mutter, der Schlußchor mit dem Rheinweinhied von Matthias Claudius zeigen die gute Rollenbesetzung bei Döbbelin — 1790 beglückte Kotzebue mit seinem Lustspiel „Die Indianer in England" die Berliner. Es ist das einzige Stück, das Chodowiecki aus dem von Friedrich Wilhelm II. gestifteten „Nationaltheater" in seine Kunst übernommen hatte, zugleich dasjenige, das wegen seiner nationalen Würdelosigkeit am wenigsten auf eine Bühne mit diesem Ehrennamen gehörte. Aber Kotzebue bewies auch hier seinen Instinkt für den Geschmack der Anspruchslosen: es war damals eine große Zeit für jugendliche Naive; die aus Indien vertriebene Tochter eines Nabobs, Gurli, war und blieb die Glanzrolle in diesem Fache. Wie diese Gurli in Wien, gegeben von der Adamberger, in Weimar — mit der Porth — bejubelt wurde, so auf dem Gendarmenmarkt in Berlin. Der alternde Theaterfreund hat mit dem Bilde dieser anmutigen Naiven, deren Namen wir nicht sicher ausmachen können, seinen Abschied vom künstlerischen Wirken im Dienste der deutschen Bühne genommen. Als er zehn Jahre danach aus dem Leben schied, rief ihm der alte Gleim das Epigramm nach:

Chodowiecki war!
War! Wär' er nicht gewesen,
So blieb wohl eine Schar
Von unsern Büchern ungelesen.

Mit größerem Rechte als für den Bücherschmuck des Danziger Meisters gilt dies für seine Bildurkunden zur Theatergeschichte.

THEATER IN FINNLAND*)

Ein Überblick

Von Ester-Margaret von Frenckell (Helsinki-Helsingfors)

Die Theatergeschichte Finnlands umfaßt eine zusammenhängende Periode von etwa 200 Jahren. In der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts kamen bereits die ersten Truppen des „fahrenden Volkes" aus Schweden in unser Land. Ehe diese Berufsschauspieler in Schwedens östlicher Provinz auftraten, hatten wir eine kurze Periode von Theatervorstellungen von Studenten, der 1640 in Åbo (finnisch Turku) gegründeten Akademie, erlebt. Diese Amateure spielten die überall in Europa üblichen Studentenkomödien und Moralitäten, aber auch schwedische Dramen von finnischen Autoren und sogar einige finnische Übersetzungen von Stücken aus dem Repertoire des humanistischen Theaters. Ein Studium der Texte ergibt, daß auch die „humanistische" Bühnenform verwendet wurde, nämlich das hervorspringende Podium mit einer Reihe von Säulen im Hintergrund und Vorhängen zwischen den Säulen.

Diese ersten Äußerungen des Theaters als bewußte, künstlerische Erscheinung nahmen ein schnelles Ende am Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, als eine Periode von fünfzig Jahren Krieg mit Rußland nebst einer verheerenden Pest den Menschen weder Lust noch Gelegenheit gegeben hat sich mit theatralischen Spielen — außer auf dem Kriegstheater — zu beschäftigen. Während unserer 800 Jahre langen Geschichte haben wir 125 Jahre Krieg mit dem östlichen Nachbarn gehabt, eine Tatsache, welche die Entwicklung des Berufstheaters nicht förderte. Den immer zahlreicheren Amateuren hat das Theaterspielen zwischen den Schlachten vielleicht eine Flucht aus der grausamen Wirklichkeit bedeutet, eine Flucht in die schöne Welt der Illusion.

Das Theater in Finnland in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts glich ungefähr dem Theater in Schweden, nur in bescheidenerer, nicht so glanzvoller Form wie z. B. das Theater in Stockholm während der Regierung Gustav III. Das Repertoire umfaßte französische Komödien und Dramen, doch der König entließ kurz nach seiner Thronbesteigung die französischen Hofschauspieler und trat für eine nationale, schwedische Bühnendichtung, schwedische Schauspieler und vor allem für schwedische Bühnensprache ein. Aus dieser Zeit stammt die langjährige Hegemonie der schwedischen Sprache, so wie sie in Schweden gesprochen wird, auf der Bühne in Finnland. Diese Hege-

*) Dieses Referat wurde von der Verfasserin bei der International Conference on Theatre History in London (Juli 1955) gehalten.

monie dauerte etwa 150 Jahre, und erst 1916 mußte sie zugunsten eines schwedischen Idioms in finnischer Aussprache weichen. Der Unterschied zwischen Schwedisch in Schweden und in Finnland entspricht etwa den Unterschied zwischen Englisch in England und in Amerika.

Eine überragende Rolle in unserer Theatergeschichte spielt der „Comoedie-Directeur" *Carl Gottfried Seuerling* wegen seinen Reisen in Finnland. Er war der erste, der in Schweden Shakespeare in schwedischer Sprache aufgeführt hat. Dies geschah in Norrköping 1776, und mit seiner äußerst romantisierenden Version von *Romeo and Juliet* kam er 1780 nach Finnland. Die Imitation von Shakespeares Tragödie, die er verwendete, war sicherlich die von Weisse und nicht die von Ducis. Shakespeares Popularität in Deutschland um diese Zeit und Seuerlings deutsche Abstammung — er war 1727 in Ortrant in Sachsen geboren — haben natürlich zu seiner Shakespeare-Verehrung beigetragen. Aber Seuerling war auch der erste, der in Finnland Calderon, Racine und Molière, Voltaire und Holberg bekannt machte. Ich hege ein ganz besonderes Interesse für Seuerling als Bahnbrecher des Theaters, und mein kleines Buch über ihn und seine Frau ist bis jetzt das letzte Forschungsresultat, das über die Seuerlings im Druck erschien. Durch meine Korrespondenz mit Schweden weiß ich aber, daß dort bald eine Biographie über diese patriarchalische und künstlerisch pflichtbewußte Persönlichkeit erscheinen wird.

Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts weichen die französischen Komödien und Sittendramen im Theater einer Unzahl von Stücken des Deutschen *August von Kotzebue*. Nach der Vereinigung Finnlands mit Rußland, 1809, wird das deutsche Theater aus St. Petersburg, Wiborg und aus den baltischen Provinzen ein mächtiger Konkurrent des schwedischen Theaters. Die Romantik blüht, aber um 1830 herum immer noch mehr in der Schauspielkunst als in der Auswahl der Schauspiele, trotzdem diese als dramatischen Stoff Wahnsinn, Spielsucht und verwaiste Kinder in Hülle und Fülle zeigen. Die deutschen Schauspieler vertreten in ihrer Aktion eine realistische Romantik, wo die Mißgriffe und Ungeheuerlichkeiten der Natur durch Gebärden und Stimmlage vergrößert werden. In den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts erscheint die Spätromantik auf der Bühne. Die schwedischen Schauspielertruppen kommen mit *Victor Hugo* und um die Jahrhundertmitte mit *Musset*, während die deutschen Gesellschaften mehr räuberromantische Sachen und Melodramen aufführen, wenn sie nicht gar Opernvorstellungen geben. Das letzte größere Forschungsresultat, d. h. eine Arbeit mit Anspruch auf wissenschaftliche Genauigkeit und Zuverlässigkeit auf dem Gebiet des romantischen Theaters in Finnland, habe ich selbst im Jahre 1952 veröffentlicht. Auf Grund dieser Arbeit und auch in Anbetracht der Dissertation, mit der ich um meinen Doctor habilitatus = Fil. doktor in Finnland, öffentlich in der Universität disputiert habe, erhielt ich im Jahre 1953 eine Dozentur an der Universität Helsinki-Helsingfors und konnte dadurch Theatergeschichte in die akademischen Disziplinen einordnen. Meine Unterrichtssprache ist Schwedisch, sowohl bei den Vorlesungen wie auch im Seminar.

Als Forscher kann man nicht viel von den Theaterprinzipien und dem Theaterstil dieser Zeit erfahren, dagegen einiges über die soziale Geringschätzung, die die Schauspieler noch während des neunzehnten Jahrhunderts erdulden mußten. Die Dienerschaft Thaliens litt, wenn auch nicht de jure so doch de facto, unter einer gewissen *Infamia*. Unter anderem haben die von mir erforschten Dokumente aus der Kanzlei des russischen Generalgouverneurs von Finnland genügend gezeigt, daß die fahrenden Komödianten im hohen Norden selten in ihren Pässen ihren Beruf angeben wollten. Eine Schauspielerin nannte sich lieber „Kammerdienerstochter" oder „Soldatenwitwe" als den Paßbeamten zu gestehen, sie wäre eine Priesterin der Thalia. Dies betrifft die schwedischen Theaterkünstler. Die Deutschen kamen öfters von dem kaiserlichen Deutschen Theater in der russischen Metropole und hatten deshalb keine Minderwertigkeitsgefühle. Die Schweden gehörten dem fahrenden Volke an, das nicht seinen Wohnsitz auf den königlichen Bühnen in Stockholm hatte.

Wenn auch angesehene Schauspieler und Theaterdirektoren aus Schweden den Weg nach Finnland fanden, waren die Komödianten immer noch bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts verdächtig. Im Jahre 1866 erhielt aber die Hauptstadt Helsingfors ein großes und schönes Theatergebäude aus Stein, und damit eine fest engagierte Theatergesellschaft. Ein Garantieverein wurde gestiftet und dieser besteht bis zum heutigen Tage. Seit 90 Jahren ist es dieser Verein, der in den Jahresversammlungen die Direktion des Theaters wählt. Ich bin Mitglied dieser Behörde des schwedischen Nationaltheaters in Finnland, deren ununterbrochene Ahnenreihe 200 Jahre zurückreicht; und ich bin stolz darauf. Die Ahnentafel ist, mit denen in anderen Ländern verglichen, nicht bedeutend. Für Finnland ist sie sehr stattlich.

Recht spät wurde das Finnland-Schwedisch Bühnensprache, und das schwedische Theater in Helsingfors wurde dadurch 1916 in eine Nationalbühne der schwedischen Sprachminorität in Finnland umgebildet. Aber ehe dies geschah, hatte sich das finnische Theater, d. h. ein Theater mit finnischer Bühnensprache, im Jahre 1872 konstituiert. Daß dieses Theater nicht früher existierte, hatte seinen Grund in der Tatsache, daß die Sprache der Gelehrten, Beamten und Verwaltungsbehörden sowie die der Finanzleute bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts die schwedische war. Dadurch, daß die Majorität der Einwohner jedoch Finnisch sprach, schien es selbstverständlich, daß die gewaltigen finnischen Bestrebungen, die sich damals geltend machten, auch den finnischen Theatergedanken heraufbeschworen. Der Leiter des finnischen Theaters wurde ein Mann von schwedisch-finnländischer Herkunft, Dr. *Kaarlo Bergbom*, ein gründlicher Literaturkenner mit absolutem Theatersinn nebst großer Begeisterung für die neuen finnischen Ideen. In das Schauspielerkorps, das sich um Bergbom scharte, und das am Anfang mehr Eifer fürs Finnentum als Talente besaß, reihte sich schon in den siebziger Jahren eine junge Schauspielerin, die sofort der große Stern des Theaters und binnen kurzer Zeit eine Berühmtheit auf den europäischen Bühnen wurde. Ihr Name war *Ida Aalberg*.

Von dem schwedischen Theater ging ein Schauspieler zu dem finnischen über, nämlich *Adolf Lindfors*, der sich einen Ruf als Charakterschauspieler und vor allem als Molière-Darsteller errang. Aus seiner Zeit stammt die Molière-Tradition am Finnischen Nationaltheater, eine Tradition, die im Frühjahr 1955 zu der Aufführung von L'Avare bei dem Theaterfestival in Paris führte. Bergbom war auch ein intimer Kenner der Werke Ibsens und, daß die Uraufführung von *John Gabriel Borkman* bei ihm und in finnischer Sprache, 1897, stattfand, hängt damit zusammen.

Die Geschichte des finnischen Theaters hat Professor *Eliel Aspelin-Haapkylä* geschrieben. Es ist ein monumentales Werk in vier Bänden und umfaßt die Zeit vom Beginn des Theaters bis 1902, da die Theatergesellschaft in den heutigen finnischen Theaterpalast übersiedeln konnte. Die Arbeit von Aspelin-Haapkylä hat ihre Fortsetzung in einem Werk über das Finnische Nationaltheater, 1902—1917, erhalten. Der Verfasser ist *Rafael Koskimies*, Professor der Ästhetik und der neueren Literatur an der Universität Helsinki-Helsingfors. Das Buch ist sehr übersichtlich und das Lebenswerk Bergboms steht in dem einzigen Bande viel deutlicher da als in des Vorgängers vier Volumen.

Das schwedische Theater in Finnland ist also älter als das finnische und hatte schon um 1820 herum eine ausgezeichnete Tragödin schwedisch-finnländischer Abstammung. Sie hieß *Marie Silfvan*. Aber sie war durchaus eine Ausnahme. Weil sie, von theatergeschichtlichem Standpunkte gesehen, zeitig auftrat, ehe wir eine wirkliche Theaterkritik hatten, wurde sie als eine große Künstlerin gepriesen. Vielleicht würde sie gar nicht vor der scharfen Kritik unseres Jahrhunderts bestehen können. Aber fast dasselbe kann von unserer eigenen Epoche über die Idole von gestern gesagt werden. *Yrjö Hirn*, der bekannte finnländische Humanist, durch die Übersetzungen seiner Bücher in fremde Sprachen auch im Auslande geschätzt, hat sich eingehend mit dem Studium von Marie Silfvans Werdegang beschäftigt. Er hat überhaupt durch seine Forschertätigkeit und seine Lehrerwirksamkeit an der Universität in der Hauptstadt die Basis für die theaterwissenschaftlichen Untersuchungen in Finnland gegeben. Er starb 1952 und eine seiner letzten Schriften galt theaterhistorischen Problemen und Tatsachen in Finnland.

Marie Silfvan hat das Finnisch-schwedische Idiom gebraucht. So gab es auch immer noch ein paar einheimische Künstler an den schwedischen Bühnen des Landes. Aber je mehr das Jahrhundert sich dem Ende zuneigte, um so größer wurden die Forderungen nach einer einheitlichen Bühnensprache, wobei der schwedischen Sprache in Schweden der Vorzug gegeben wurde. Die Schauspieler waren aus Schweden und machten eigentlich nur ihre Lehrjahre in Finnland, ehe sie Größen in ihrer eigenen Heimat wurden. Nach der Nationalisierung des Schwedischen Theaters in der Hauptstadt, rechnet diese Nationalbühne nun als ihr Mitglied Finnlands ersten Schauspieler, *Erik Lindström*. Er ist ein „allround"-Künstler, aber sein Bestes hat er mit Shakespeare geboten. Mit dem Ensemble des Schwedischen Theaters in Helsingfors hat er Hamlet in Skandinavien gespielt, unter anderem bei den Aufführungen im Schloß

Kronborg bei Helsingör (Elsinore) in Dänemark, wo er als erster die Hamlet-Medaille erhielt.

Finnlands schwedisches Nationaltheater hat oftmals in Stockholm Gastspiele gegeben. So wurde *The Taming of the Shrew* in der Regie von *Tyrone Guthrie*, Old Vic, im königlichen Theater aufgeführt. Auch hier hat Lindström als Petruchio etwas Prachtvolles geleistet. Ich erzähle dies nicht um zu prahlen, sondern um auf die Tatsache hinzuweisen, daß es ziemlich einzig ist, wenn eine Minorität von 400.000, wie die schwedisch sprechenden Menschen in Finnland, unter sich ein großes Talent hervorbringt und dazu noch ein Nationaltheater aufrechterhält. Und noch dazu ein Nationaltheater mit einem ebenso zahlreichen Künstlerensemble wie das Finnische Nationaltheater. Um dies zu leisten, gehört viel Liebe zum Theater und große Verehrung für die Theaterkunst.

Um die Jahrhundertwende entstand ein schwedisches Volkstheater in Finnland; ebenso eine finnische Arbeiterbühne, anfangs ohne bedeutende Resultate. Heute ist das finnische Arbeitertheater in der Industriestadt Tampere-Tammerfors eines der hervorragendsten Theaterinstitutionen Finnlands. Der Chef, *Eino Salmelainen*, hat oft sehr originelle Einfälle, manchmal sogar geniale, schießt aber auch manchmal über das Ziel. Die künstlerische Absicht ist jedoch immer einwandfrei.

Es sind noch einige Worte über den Aufschwung der dramatischen Literatur in Finnland hinzuzufügen. Dieser Aufschwung kam zuerst von schwedischer Seite durch die Besprechungen und Projekte eines neuen Theatergebäudes. Die finnischen Schauspiele keimten, als das Theater konstituiert wurde. Über das Drama *Daniel Hjort*, verfaßt von dem finnisch-schwedischen Dichter *Josef Julius Wecksell* — die Uraufführung fand 1862 statt —, hat der große Schauspieler aus Schweden, *August Lindberg*, geäußert, daß Daniel Hjort den Hamlet in Finnland überflüssig machte. Er verkörperte beide Titelrollen, er wußte, wovon er sprach, aber trotzdem war seine Kundgebung von der allgemeinen Auffassung der Theaterkunst seiner Zeit bedingt. Andererseits war die Äußerung auch ein Kriterium dessen, daß ein gutes Theaterstück geboren wurde.

Der große finnische Dramatikername ist *Aleksis Kivi*. Er schilderte das finnische Bauernleben und brachte diese Schilderung in einer echt altfinnischen Bauernkomik auf die Bühne. Seine Komödie *Nummisuutarit* (Die Dorfschuhmacher) wird noch heute sowohl auf dem finnischen wie auf dem schwedischen Theater in Finnland gegeben. *Minna Canth* ist ein anderer Name, der über Jahrzehnte zu uns emporsteigt, dank der Ideen in Ibsens Geist, des sozialen Pathos und des Bühneninstinkts der Verfasserin. Vielleicht ist es mir erlaubt, in diesem Zusammenhang zu erwähnen, daß im Juni dieses Jahres eine Dramatikerkonkurrenz mit 556 Beiträgen von Dänemark, Finnland, Island, Norwegen und Schweden entschieden worden ist. Den ersten Preis in diesem interskandinavischen Wettbewerb erhielt der schwedisch sprechende Verfasser *Walentin Chorell* aus Finnland. Sein Stück heißt *Systrarna* (Die Schwestern). Bei der Preisverteilung hat er seine Freude über den empfangenen Preis be-

zeugt, aber noch mehr von seinem Glücksgefühl beim Schaffen gesprochen. Sein heißester Wunsch ist jedoch, daß die Botschaft, die er den Menschen bringen will, einmal ein größeres Publikum als das nordische erreichen möge. Als seine Landsmännin kann ich nur die Hoffnung ausdrücken, daß sein, unserer Ansicht nach, ausgezeichnetes Opus in dem Urteil der Theatergeschichte bestehen kann.

DER UMSCHWUNG AUF DER FRANZÖSISCHEN BÜHNE IN DEN JAHREN 1910 BIS 1913

Von Madeleine Horn-Monval (Paris)

Es scheint, daß die Historiker und Theaterleute beim Studium unseres zeitgenössischen Theaters die Bedeutung der theatralischen Umwälzung von 1910 bis 1913 nicht genug erfaßt und hervorgehoben haben. Rückt man den Fakten zu Leibe, so ergeben sich diese drei Jahre nicht nur als die bezeichnendsten des Jahrhundertbeginnes, sondern auch als Ausgangspunkt einer dramatischen Vorstellung, die bis in den Weltkrieg von 1939 vorhielt.

Diese knappe Zeitspanne — vom „Théâtre des Arts" bis zum „Vieux Colombier" — hat tatsächlich genügt, um einen Umsturz bei einem Theater und einem Publikum hervorzurufen, die in einer beklemmenden Literatur und Bühnenwiedergabe steckengeblieben waren. Nicht etwa, daß Autoren und Akteuren das Talent gemangelt hätte — nie gab es gleichzeitig so viele „offizielle", der Akademie angehörende Verfasser und so viele Prominente wie zu Beginn dieses Jahrhundertes. Nicht etwa, daß das Publikum das Theater nicht geliebt hätte und ihm nicht zugeströmt wäre — nie hat man so viele Theatersäle und so viele hundertste Vorstellungen gezählt wie zwischen 1900 und 1910 — aber der Sinn, der Zweck des wahren, reinen Theaters war ihnen allen völlig abhanden gekommen. Was Verfasser, Schauspieler und Direktoren erstrebten, war ausschließlich das Erfolgsstück, das Stück mit leichtem, sofortigem und dauerndem, das heißt mit materiellem Erfolg.

Wie sollte man diesen Erfolg gewährleisten? — Indem man dem großen Publikum mit den Lieblingsschauspielern besetzte Stücke bekannter Verfasser vorsetzte, deren Talent und Originalität in dem Maße abnahmen, in dem sie in regelmäßigen Abständen, fast auf Bestellung leichte Lustspiele, nichtssagende Dramen produzieren mußten, die sich mit mehr oder weniger Hartnäckigkeit um das peinvolle sentimentale Dreieck abspielten, dessen stete Beliebtheit uns heute unvorstellbar erscheint.

Brachte es damals ein Stück nicht zu 100 Vorstellungen, war es ein glatter Durchfall, mit anderen Worten eine schlechte Finanzoperation. Wenn 100 Abende insgesamt 100.000 Zuschauer und darüber anlockten — dann konnte von einem „intellektuellen" Theater keine Rede sein, höchstens von einem Schauspiel, das literarisch dem Wert gewisser Zeitungsromane mit hoher Auflageziffer entsprach und Verständnis und Beifall der Masse erntete. Literatur sei dies genug, aber es war nicht erzieherische, nicht publikumsgeschmack-

bildende. Das Publikum kommt mit — vom genialen Werk ist es jedoch nie sogleich hingerissen.

Ein neues und schönes Werk setzt sich bei der Masse nur dann durch, wird es von der Elite gestützt und gefördert oder von eines Direktors inbrünstiger Begeisterung. Läßt er es spielen, so darf der Gedanke an eine 100. Aufführung gar nicht aufkommen. Um bei Inszenierung und Aufführung eines Stückes auch nicht einmal an die d r i t t e Vorstellung zu denken, da bedurfte es schon der Antoine, Copeau und Pitoëff!

Niemand kam es in den Sinn, einen jüngeren Autor, eine weniger konventionelle Technik, poetischere oder echtere Situationen, stimmungsvollere Bühnenbilder, mit einem Wort eine reinere Kunst zu suchen. Das ganze Theater beschränkte sich auf Bataille, Capus, Wolff, Nozière, Kistemaecker, Aderer, Coolus, Vanderem, Duquesnel, Bernstein, Donnay, Hennequin, Feydeau, um nur die größten zu nennen, während Becque's „Raben" im Vaudeville, Odéon, Gymnase, an der Porte St. Martin, der Gaîté, in Clichy und beim Ambigu abgelehnt wurden.

Die Direktoren waren nicht die Alleinschuldigen, wie wir schon sagten. Durch die Industrialisierung ihres Talentes trugen die Verfasser zusammen mit dem Publikum zum raschen Verfall des Theaters bei. Sie schrieben ihre Stücke nur mehr für jemand Bestimmten, ein bestimmtes Theater, woher die Mittelmäßigkeit der meisten stammt. Nur der Gedanke leitete sie, dem Star in der Hauptrolle billige, seinem Naturell gemäße Wirkungen zu sichern, ja, sogar seinen persönlichen Neigungen zu schmeicheln. Sie suchten also kein Dramenthema, sondern eine Figur, die dem Darsteller ähnelte, oder eine Situation, die seine Gaben beleuchtete. Waren Figur oder Situation da, bauten sie das Stück herum. Sardou und Rostand für die Sarah Bernhardt oder die Réjane, Capus, Bourget, Lavedan für Guitry, Granier, Hading usw.

Die Inszenierung war einem Regisseur überantwortet. Daß ein Stück in einem echten Rahmen zur Geltung käme, darum kümmerte sich außer Sardou keiner. Immer derselbe Allerweltssalon, der unabänderliche zugige Balkon im 1. Akt, Terrasse mit Blick auf Meer oder Gebirge im 2. und der Empireschreibtisch im 3. Akt dienten den spannendsten Situationen und sich zu innerst abspielenden Dramen als Zeugen. Gab es modernes Mobiliar, kam es direkt aus einem Warenhaus. In Paris hatte man einen Louis XV. oder XVI.-Salon, auf dem Lande Rohrmöbel, was eine Monotonie erzeugte, die zwar den umso packenderen Schauspielern nicht schadete, jedoch bis zur Verzweiflung banal war. — Bei der Ausstattung historischer Stücke enthüllten Detailfehler eine völlige Unkenntnis von Epochen, Ländern und Stilarten. Konventionell bewegten sich die Schauspieler mit dem Gesicht zum Publikum, bald nach links, bald nach rechts (welches Herkommen Antoine doch zu brechen versucht hatte) und gruppierten sich lieblos.

Nun, wenn Direktoren und Verfasser das Theater mit sträflicher Routine in den Abgrund zogen, so hätte doch das Publikum aufbegehren, seine Unzufriedenheit bekunden, die Säle räumen können! Warum geschah dies nicht? „Wenn

das Publikum nichts Bestimmtes verlangt, so weil kein Publikum mehr vorhanden ist. Um eines zu bilden, genügt es nicht, 600 bis 1200 Leute in einen Saal zusammenzutreiben, wenn sie nicht gleichgesinnt sind, an den gleichen Empfindungen teilhaben und nur ihre niedrigen Instinkte und eine Art nervöser Überreiztheit sie verbindet. Wie soll es der Künstler versuchen, einen solchen Haufen in Gemütsbewegung zu versetzen? Welches andere Schauspiel ihm vorsetzen als das seiner eigenen Narrheit? Als Goethe von schlechten Komödianten sprach, sagte er: Sie benehmen sich ganz so, als wäre niemand im Zuschauerraum. — Unsere Autoren wissen wohl, daß sie sich so benehmen können, als wäre keiner im Zuschauerraum. Nie finden sie ein Publikum, das instinktiv auf einen Geschmacksfehler reagiert oder gegen einen groben psychologischen Irrtum protestiert, denn ein solches Verhalten setzt beim Zuschauer ein diszipliniertes Verständnis, ein geordnetes Empfindungsvermögen voraus und diese Voraussetzungen bleiben unerfüllt. Das Publikum kennt sein Übel nicht, will es gar nicht erfahren. Es schwimmt im Bindungslosen und in den Reflexen einer Epoche, die nicht weiß, wohin sie treibt." (Du Fresnois „Revue Critique" 10. September 1912.)

Schon im Jahre 1910 hat G i d e auf die Passivität des Publikums hingewiesen: „Von dem Tag an, da der Künstler nicht mehr sein Publikum neben sich fühlte, die Kunst nicht mehr ihre Existenzberechtigung besaß, nicht ihren Zweck in der Gesellschaft und ihren Sitten fand, ging sie zwar nicht unter, wie man hätte glauben mögen. Nein, die Kunst starb nicht, sie wurde irr. Anders ist die Geschichte der modernen Kunst nicht zu erklären: der Künstler, der sein Publikum nicht mehr spürt, wird zwar nicht aufhören zu schaffen, aber sein Schaffen wird ziellos." („Nouveaux prétextes" Mercure de France 1910.)

Dies trifft genau zu. Die beiden großen Theaterepochen: die antike Tragödie und das 17. Jahrhundert wuchsen aus der innigen Gemeinschaft von Zuschauer und Urheber. „Das Fehlen der Bindung zwischen Schriftsteller und aufnehmenden Geistern hat nicht wenig zur Perversion der Literatur im allgemeinen beigetragen, erwies sich jedoch auf dem Theater als noch unheilvoller denn sonst wo. Lebende dramatische Kunst ist allein die, die auf einer ganz tiefen Einfühlung in die Zuschauerseele beruht und diese durch die Scheinbilder der Bühne in unaufhaltsame Erschütterung versetzt; der große Dramendichter scheint hervorragendst dazu geeignet, im etymologischen Wortsinn mit den Innenkräften und Regungen dieser Seele zu „sympathisieren". Die 20.000 Zuschauer der Ränge des Dionysos-Theaters mit dem Blick aufs Meer stellten eine einzige, vom Tragischen durchdrungene Seele dar, bereit zur gemeinsamen Hingabe an die aufgeführten grandiosen Werke. Die Hingerissenheit eines solchen Publikums stachelte den Dichter zu neuem Schaffen an. Desgleichen setzt das tragische Werk unseres 17. Jahrhunderts ein gesammeltes, erzogenes Publikum voraus, das bereit ist zum lebendigen Mitfühlen der großen und ernsten Empfindung. In diesen beiden Epochen beruhte das Theater auf dem unbewußten Zusammenwirken und Mitempfinden von Publikum und Dichter." (J. Müller: Renaissance contemporaine, Juni 1911).)

Albert Keim findet das Heilmittel scheinbar im Zutagetreten des Schauspieler-Dichters. Um ein lebensfähiges Werk zu schaffen, müßte man das Milieu wandeln, die Atmosphäre, die einen heute erstickt. Wie? — das ist die Frage. Man möchte nur das Erscheinen eines überragenden Schauspieler-Dichters wünschen, der nach den Gesetzen einer anderen Aesthetik und dem Wirken einer neuen Mechanik wieder einen Stimmungsgehalt zustande brächte. Mit anderen Worten: die Blutarmut und Verkommenheit des modernen Theaters hat auch die Armseligkeit und anachronistische Dürftigkeit seiner Behelfe und seines äußerlich objektiven Lebens zur Ursache. Und ist die Qualität dieses objektiven Lebens nicht die „conditio sine qua non" seines subjektiven Wertes?" (Bulletin de l'Oeuvre.)

Man kann die unzähligen Zeit-Kritiken nicht anführen, ohne der Parteilichkeit geziehen zu werden, weshalb wir mit einem Urteil G. Lecomte's schließen, einem Alarmschrei und Aufruf zur totalen Neugestaltung wie ihn ehemals Antoine im „Théâtre Libre" ausstieß: „Elite und Masse begeistert ein gekünsteltes, plumpes oder abgestandenes Theater, bar der Humanität wie der Phantasie, wo Handwerksgeschick alle anderen Verdienste ersetzt, der Zuschauer sich für anmaßende und selbstgefällige Kulissenreißerei interessiert, für den kommerziellen Bluff und den grotesken Firlefanz, der im allgemeinen das zeitgenössische Theater charakterisiert. Diese unglaubliche Geduld des französischen Publikums, seine niedrige Neugier für Theatertratsch und Klatsch sind in den Augen vieler die stärksten Indizien eines moralischen und intellektuellen Gesundheitstiefstandes. Täglich vertieft sich der Abgrund. Nur die genialen Schöpfer Sophokles, Shakespeare, Racine, Molière, Beaumarchais, Becque tarnen noch den Zusammenbruch des zeitgenössischen Theaters. Nie war das freie Theater notwendiger als heute."

Hier also hielt unser französisches Theater, als Ende 1910 Jacques Rouché die Leitung des „Théâtre des Arts" übernahm. Vom ersten Abend an war hier Verzauberung, Aufbruch einer neuen, lebendigen, profilierten, literarischen und bühnengemäßen Kunst. Ihm kommt unbestreitbar die Ehre zu, als erster im 20. Jahrhundert gegen Banalität, Geschmacklosigkeit und Mittelmäßigkeit von Publikum, Bühnenbild und Text aufgetreten zu sein (wie zuvor Antoine, Paul Fort, Lugné-Poe, indem er Qualitäts-Theater in Qualitäts-Rahmen vorführte.

Einerseits sicherte sich Rouché die Mitarbeit von Schriftstellern wie Shaw, Duhamel, Ghéon, Faramond, um nur einige zu nennen, anderseits erneuerte er die Klassiker Molière, Musset, Rameau; Idomeneo von Mozart, Theseus von Lulli, ferner Offenbach und viele andere wurden gegeben. Ravels köstliche Ballette, Florent Schmitts Puppazzi, Faurés Dolly und Roussels Festgast der Spinne wurden im „Theater der Künste" uraufgeführt.

Um den Werken dieser Dichter und Komponisten großer Klasse den Rahmen zu liefern, berief Rouché als Mitarbeiter nicht Fach-Dekorationsmaler, sondern schlechthin Maler, die gefühlsmäßig die neue und notwendige Rolle erfaßten, welche Bühnenbild, Kostüm, Farbe und Licht bei Auswertung eines Textes und Verwirklichung seiner tiefinneren verschwiegenen Bedeutung und Idee spielen

konnten. „So verstanden, kennzeichnet das Bühnenbild das Milieu, verschmilzt es durch den Stil mit der Dichtung, gibt seinen Figuren Relief, ohne durch malerischen Überfluß die Handlung zu erdrücken. Das Bühnenbild ist ausschließlich Diener des Dramas." (Stoullig 1910.)

Von der realistischen Dekoration Antoine's, dem Bühnenbild des Jahres 1910, wo sich alles in Schichten und ohne Durchdringung überlagerte, sollte nichts übrig bleiben. Die Maler hatten für jedes Stück einen gleichwertigen Rahmen zu schaffen, der dessen innersten Anliegens Synthese oder Akzentuierung war.

Maler wie Segonzac, Poulbot, Jourdain, Hellé, Drésa folgten unverweilt dem Ruf Rouché's und trugen mit ihm zum Werden einer Inszenierung bei, deren bis dahin unbekannte künstlerische Qualität im Gedächtnis aller verblieben ist.

„Uns verlangt nicht nach kostbareren Tressen, üppigeren Stoffen" rief J.=E. Blanche, „noch nach Kleiderschnitt vom besten Modeschneider. Was wir begehren, ist Geschlossenheit, künstlerische, dichterische, bühnenbildnerische, handle es sich um reines Spiel der Phantasie oder um Bilder aus dem Alltag. Weit ist das Feld und zahlreich sind die Möglichkeiten. In jedem beliebigen Zimmer läßt sich ein Rembrandt wiedergestalten, mit einem Auto=Scheinwerfer, Kerzen, Gas, Elektrizität, farbigen Gläsern und Vorhängen. Die niedrig stehende Sonne eines Novembernachmittags belehrt uns darüber, streckt sie ihre rotgoldenen Strahlen in einen finsteren Raum. Das Licht! Das Licht und seine zahllosen in unaufhörlichen Verkleidungen sich vollziehenden Spiele, die in unserer Seele Schwermut, stürmische Erschütterung, Heiterkeit und Freude auslösen. Das Licht! Seine Hilfe brauchen wir! Erforschen wir den Sinn, den es Menschen und Dingen verleiht. — Die Farben? Auch sie sind nur Licht. Ihres Studiums müssen wir uns befleißigen, nicht mehr vom Standpunkt des vor seiner Staffelei sitzenden Malers, sondern als Zuschauer, für den eine besondere und noch halb unbekannte Optik zweifellos in bestimmten und unantastbaren Gesetzen festgelegt werden kann." Rouché hatte sofort begriffen, daß eine neue Beleuchtungsart notwendig war. Er verwendete die Crookes Fluoreszenz=Röhren in Vierergruppen und vier Färbungen, die das Wegbleiben von Rampen= und Hintergrundbeleuchtung, die Abstufung der Licht=Valeurs und die Erreichung harmonischer Zusammenwirkung erlaubten. Dies gelang besonders beim „Kinderkarneval" und den „Brüdern Karamasow". Bei diesen stand die ganze schmutzige Vergangenheit Fedors auf seiner grell beleuchteten Physiognomie zu lesen, während Smerdiakow seinen noch unreifen Mordplan durch sein fahles Gesicht nur im Aufblitzen der stumpfen Ikonen=Beleuchtung verriet. Als Francis Jourdain das Bühnenbild für das „Brot" von Henri Ghéon schuf, erklärte er, er habe nur einen möglichst neutralen, einen möglichst unauffälligen Rahmen gesucht. „Mein ganzer Stolz wäre es", so sagte er, „wäre es mir geglückt, die Aufmerksamkeit des Zuschauers nicht abzulenken."

Kam die Originalität der Inszenierungen des „Theaters der Künste" vom genauen Einklang zwischen Gedanken und Linie, der Idee und der Gebärde, so brachten doch auch die Verfasser bei Bearbeitung ausländischer Stücke die Übereinstimmung des inneren Sinnes mit der Darstellung des Originalwerkes

zuwege. Als Beispiel erwähnen wir nur die „Brüder Karamasow" Dostojewskys in der Übersetzung von Copeau und Croué, die für seine Weitverzweigtheit das dramatische Äquivalent gefunden hatten. Weder versuchten sie, das Gesamtwerk auf die Bretter zu bringen, noch es so lange zu analysieren bis nur ein tragischer Extrakt davon übrig blieb. Sie haben vielmehr wirklich die dreifache Geschichte des Romanes übernommen und doch ist das Stück keinen Augenblick lang verworren, sondern läßt sich vom Anfang bis zum Ende mühelos verfolgen. Wunderbar rein ist die dramatische Linie. Nirgends eine Spaltung der Anteilnahme; alles vollzieht sich in einer Bewegung. Wie ist es erklärlich, daß so weitläufige Geschehnisse, so mannigfaltige Beziehungen zwischen den so zahlreichen Personen, der Einzelheiten des Romans entkleidet, eine so völlige Durchsichtigkeit bewahren? Der Grund ist der, daß von den Figuren selbst das Licht ausgeht. Jede auftretende führt ihr unverwechselbares Eigenleben. „Abstrakter könnte man sagen: weil es die Verfasser verstanden, jeder Person ihre ganze Hintergründigkeit zu wahren, läßt sich die Hintergründigkeit der Geschehnisse so leicht enträtseln." (J.-R. N. R. F. 1. V. 1911.)

Welche Strecke war in wenigen Monaten zurückgelegt worden! Es ist fast nicht zu glauben. Dennoch sind die beklemmenden Programme der Jahre 1909—10 der Boulevard- und der Staatsbühnen als Beweise da, mit ihren zahlreichen „100. Aufführungen" ja 111, 118, 185, 217 und 255 Vorstellungen nichtssagender Stücke, als deren Gegenstücke an der Oper Samson und Dalila, Coppelia, la Maladetta und Faust am häufigsten die Programme zierten.

In einem Ballett von R. Hahn hatte man jedoch eine Neuerung nach Art Jacques Rouché's gewagt: die Gemälde des Bühnensalons waren echte Originale von Scevola, Detaille, Gervex, Briand. Ein wenige Monate vorher an der Oper unternommener Versuch verdient gleichfalls Vermerk: in der musikalischen Legende von Tailhade „Der Wald" hatte der Verfasser einen lebenden Wald erdacht, das heißt einen singenden. Die Dryaden von Buche, Linde, Birke, Fichte und Zypresse ließen sich in eindrucksvollen Arien vernehmen. Ein paar Tage darauf folgte die Uraufführung von Chantecler an der Porte Saint-Martin, während der in Frankreich noch ungespielte Blaue Vogel Maeterlinck's seit 1908 im Ausland einen stürmischen Erfolg errang.

Es scheint wohl, daß diese gleichbleibende symbolistische und poetische Formel, nach der unter verschiedenen Aspekten und bei verschiedenen Vorgängen Bäume sangen, Tiere sprachen, Hausrat sich bewegte und Traum Wirklichkeit wurde, unter verschiedenen Himmelsstrichen von verschiedenen Dichtern ausgesprochen, die doch nie voneinander gelesen oder gehört, eine neue Vorstellung vom Theater und seiner Verwendungsmöglichkeit bezeugt: das dramatische Märchenspiel war geboren.

Auf Drängen Lugné-Poe's brachte die Réjane den „Blauen Vogel" in Paris heraus, zu dem ihr Stanislawsky, der geniale Leiter des Moskauer Künstlertheaters, der ihn dort uraufgeführt und dafür über 700.000 Francs verausgabt hatte, die doppelt vorhandenen Traumkulissen seines Dekorateurs Egoroff anbot. Angesichts der Unsummen, die jedoch Transport und Zoll gekostet hätten,

kamen Egoroff und der Regisseur zweck Inszenierung nach Paris. Ans Werk gegangen, versetzten sie ihre Mitarbeiter in helles Erstaunen. Etwas Unerwartetes, ja Außerordentliches ging aus ihren Händen hervor: Dekorationen aus nichts, nicht gezimmert, nicht montiert, einfach auf Leinwandstreifen gemalt mit einer überraschenden Form- und Farbharmonie und insbesondere unter einer neuen erstaunlichen Anwendung des Lichtes angebracht. Überwältigend war der von den blasiertesten Kritikern und Zuschauern anerkannte Erfolg, den unsagbarer Reiz, seltene Vollendung, reine und tiefe Ergriffenheit bedingten. Zwischen Hintergrund und Rampe öffnete sich eine neue, unbetretbare, verzauberte Welt: die Poesie kehrte zur Bühne zurück.

Mittlerweile setzte Antoine im Odéon unermüdlich seine geglückten Neugestaltungen fort: den Coriolan in neuer Inszenierung, Pourceaugnac mit Vilbert, den „Spieler" mit Galipaux und andere, mit geringerem Erfolg, grub ein paar verkannte Werke aus, wie Flaubert's „Kandidaten" oder ungespielte, wie Balzac's „Eheschule". Er brachte Verlaine, Baudelaire, Banville, neu zu Ehren und Ibsen, J. Renard, Becque wurden große Klassiker. Seine ganze Sorgfalt widmete Antoine jedoch stets den großen Shakespeare-Dramen und erfand nach dem schönen Erfolg mit Julius Caesar für den Coriolan eine neue Vorrichtung, die pausenlose Aufführung des langen Dramas ermöglichte, indem auf unsichtbarer Hinterbühne der nächste Aufbau während Spielens auf der Vorderbühne erfolgte.

Zur gleichen Zeit beginnen Camille de Sainte-Croix und seine „Compagnie Française de théâtre shakespearien" ihre interessanten, dem großen Will gewidmeten Abende: Wintermärchen, Troïlus und Cressida, Sommernachtstraum, Die lustigen Weiber, Verlorne Liebesmüh, Wie es Euch gefällt, Der Sturm und Cymbeline. „Die leidenschaftliche Empfänglichkeit des Publikums für diesen Versuch, die glücklich beschwingte Stimmung der Vorstellungen erweisen, daß es derzeit in Paris eine Shakespeare-Religion gibt."

Wir befinden uns am Ausgang des Jahres 1910 und hinter uns liegt der erstaunliche Aufbruch des „Théâtre des Arts" und seiner wohlabgestimmten Schauspieler-Pleiade.

Wir möchten zwar nur von der französischen Theater-Erneuerung der Jahre 1910 bis 1913 sprechen, können jedoch unmöglich eine der stärksten Beeinflussungen vom Ausland her übergehen, die sich auf der französischen Bühne in Bewegung und Farbe auswirkte: wir meinen das Russische Ballett.

Zum erstenmal erschien es in Paris im Jahr 1909 und wiederholte sich dann alljährlich mit abwechselnden Ballett- und Opern-Aufführungen unter Diaghilev, choreographisch betreut von Fokine, künstlerisch von Bakst und erweckte bald lebhafteste Neugier, fand hohen Anklang und löste zuletzt überschäumende Begeisterung aus.

Schon Théophile Gautier war bei seinem Petersburger Aufenthalt ein Bewunderer russischer Tanzkunst geworden: „Das russische Ballett ist in seinem Zusammenspiel unvergleichlich, in der Genauigkeit und Schnelligkeit seiner Bewegungen einmalig. Die jungen hübschen und wohlgestalten Tänzerinnen lieb-

äugeln nicht mit Orchester und Parkett und beherrschen ihre Kunst wirklich." Es sei daran erinnert, daß einige unserer großen französischen Ballettmeister wie Duport, Perrot, Saint-Léon, Petipa, vom Kaiserlichen Hof nach Rußland berufen, dort unsere Kunst und Tanzweise einführten, deren Rhythmus, Leichtigkeit, Disziplin und Anmut die russischen Tänzer bis zum Beginn dieses Jahrhunderts zu bewahren verstanden. Damals kam in seltsamer Umkehrung der Dinge das Russische Ballett nach Paris und regte die französische choreographische Erneuerung an.

Tatsächlich ist so wie einst für die Griechen nun auch für die Russen der Tanz nicht bloß ein Vorwand, sich nach einem bestimmten Rhythmus zu bewegen und schöne Arabesken zu zeichnen. Nein! — „Sie wollen, daß alle Körperbewegung zu Zeichen und Sprache werde. Sie messen den scheinbar völlig ungeordneten Bewegungen eine zahlenmäßige, symbolische Bedeutung bei. Sie scheinen tatsächlich Platons ernsten Rat für den Tanz zu befolgen: „Auf dem Weg über den Körper dringe die Eurhythmie in die Seele, und der gymnastische Tanz lehre sie." (Stoullig, Annales, 1910.)

Vernehmen wir von Michel Fokine selbst, welche Anforderungen an ihn die Inszenierung eines Balletts stellte:

„Ich versammle meine Tänzer um mich — hundert, aus den besten ausgesucht; und erkläre ihnen die Umrißlinien des Balletts; dann teile ich sie in Kategorien und gehe langsam ins Detail. Insbesondere muß der Charakter jeder Figur durch Posen, Mienenspiel und Bewegungen, die der Rolle entsprechen, festgelegt werden. Hat sich der Pianist ans Klavier gesetzt, tanze ich: der betreffende Tänzer beobachtet mich. Einmal genügt immer. Bei den Gruppen ist es schwieriger. Ich muß modellieren, Überschüssiges entfernen, die Formen zeichnen, herausbekommen, wie das Licht mitzuspielen hat... Was in der Kunst zu schaffen wichtig ist, das ist das L e b e n: dichtes, atmendes, leuchtendes Leben! Gleichgültig ob im Tanz, in der Musik, in der Bildhauerei oder in der Dichtung. Der geistvolle Gedanke Diaghilew's, unseres großen Führers, war der eines engen Bündnisses zwischen den Bühnen- und Kostümbildnern und uns. Gemeinsam suchen wir Nuancen und Linien und erzielen dadurch Geschlossenheit. Unsere genialen Farbkünstler — Bakst, Benois, Sert — überwachen ihrerseits die Bühnen- und Kostümbildner und lassen ein Kostüm nicht eher ausführen, als sich nicht die von ihrer eigenen Hand ausgewählten Stoffe im Bühnenlicht als die geeigneten erwiesen."

Man glaube nicht, daß sich das tänzerische Wissen des Russischen Balletts auf Licht-Harmonie oder -Kontraste, auf Rhythmen, Formen und Gebärden beschränkt hätte. Nein: es stieß soweit vor, daß es die für jedes Land und jede Epoche charakteristische Rhythmik aufspürte und darstellte, wobei es seine Anregungen auch aus Bildwerken und Skulpturen bezog, angefangen von allerfernster Antike der abgehackten Bewegungen im „Prélude" zum „Nachmittag eines Fauns" bis zu den anmutigen, tändelnden, auch schwül romantischen Arabesken des „Karneval", der „Giselle" oder des „Geistes der Rose"; vom pyrrhischen Rhythmus des „Fürsten Igor", der wilden Raserei der „Scheherazade"

bis zu den puppenhaften Hampelmannbewegungen „Petruschkas". Stets ist das Streben nach der lokalen Note vorhanden. Nehmen wir ein Beispiel: Im „Vorspiel zum Nachmittag eines Fauns", das man (nach dem Wunsch Mallarmé's) „inmitten einer Landschaft mit Zinkbäumen" tanzen müßte, hatte sich Nijinsky, zugleich Faun und Choreograph, ausgedacht, vor uns die ganze altgriechische Kunst heraufzubeschwören: „Schwarzer Boden, aus dem rote und smaragdgrüne Bäume wachsen. Ein Versatzstück im Hintergrund stellt einen Felsen dar, auf dem ein Faun lagert. Er träumt vor sich hin, spielt seine Flöte, lauscht, steht auf. Seine Bewegungen sind knapp, schnell, zuckend, seine ausgestreckten Hände mit geschlossenen Fingern hält er empor. Zwei Nymphen erscheinen, schwebend als wären sie bloße Bilder einer laterna magica. Fast jedes der folgenden Bilder ruft einem ein antikes Werk in Erinnerung: man denkt an die geflügelte Artemis, an Statuen der Akropolis, an Reliefdarstellungen...

Es geht hier nicht mehr um Tanz, um Sprünge, sondern um eine neue plastische Ausdrucks-Theorie. Die Körperbewegung wird so behandelt wie von Dichtern das Wort. Verschwommene Halbgebärden, ziellose „Pas" verschwinden, es verbleiben nur klare eindeutige Posen, musikauslegend und notwendig, so wie man im Gedicht nur gewählte Worte gelten läßt. Übergänge werden vermieden. So bemerken etwa die unbeweglichen Nymphen plötzlich den Faun, stürmen auseinander und sind unvermittelt in der Haltung, die Flucht heißt. Nijinsky ist überzeugt, daß diese Vorstellung durch eine solche Bewegungssynthese augenfälliger wird als durch aufeinanderfolgende Effekte eines Laufens.

Ein Urteil Jean Cocteau's (1911) über Nijinsky: „Er sieht wie ein ganz eigenartiger Gott aus, von dem man nicht weiß, von wannen er kommt und den kein Band an die übrige Truppe bindet. Unstreitig geht von seiner Person ein Mysterium aus, dem das Publikum von Anbeginn, als er 1909 zum ersten Male auf der Bühne des Châtelet's erschien, verfiel. Auf dem Programm stand sein Name unter den anderen: mit seinem Triumph trat er jedoch an ihre Spitze und seit jenem Abend sagt einer dem anderen diese drei Silben weiter, aus denen ein Sprung emporschnellt. Wenn N. sich in ‚Giselle' im Rhythmus einer altväterischen Musik bewegt, scheint er von Fäden in einer Götterhand bewegt zu werden und es erhebt sich da ein Geraune, wie ich es nie zuvor vernahm: eine Mischung aus Bewunderung, Ehrfurcht und Verblüffung — ein Geringes fehlt und es mischte sich Angst in die Begeisterung. Er stößt alle Gesetze des Gleichgewichtes um und sieht stets so aus, als wäre er ein Deckengemälde. Er streut Blumen, die man nicht sieht, läuft ihnen nach und fängt sie auf — und wirft sie weg. Seine Sprünge haben die getragene Noblesse rondgeschriebener Großbuchstaben."

Die Güte des russischen Bühnenbildes stand in nichts der Virtuosität und technischen Meisterschaft dieser grandiosen Tänzer nach. Von jenen unvergleichlichen Künstlern Bakst, Benois, Juon, Roerich, Golovine, Golow etc. signiert, enthüllten sie dem Pariser Publikum von 1910 einen Reichtum des Kolorits, der Lichtgegensätzlichkeiten, Linien- und Raumkombinationen und vermittelten einen Eindruck von Schwung, Lebendigkeit und Überschwang, der ihm un-

gewohnt war. Mehr als das: diese Rahmen schmiegten sich innig der Dichtung an, machten Zauber und Traumhaftigkeit ihres Geschehens wahrnehmbar, erhöhten die Musik und schenkten den Figuren verstärktes Leben. Nie hatte sich die Verschmelzung der darstellenden Künste mit Dichtung und Musik mit solcher Vollkommenheit vollzogen.

Dieser neue und starke Eindruck ging so tief, daß er selbst heute noch unser Bühnenbild stärker zu beeinflussen scheint, als das Russische Ballett die moderne Choreographie beeinflußte.

Stark und unmittelbar wirkte er auf das „Théâtre des Arts" in dessen sogenannter Musiksaison (1912/13), die auf die klassische und literarische von 1910—12 folgte. Auch in dieser zeigte sich das gleiche Bestreben nach engem Zusammenwirken von bildender Kunst, Wort und Musik, der gleiche Drang wie bei den Russen, Linie, Farbe und Klang zu vollendeter Harmonie zu vereinen. In dieser Musiksaison wurden die großen vergessenen musikalischen Meisterschöpfungen der Monteverde, Lulli, Rameau, Destouches, Monsigny etc. wieder erweckt und Opern und Ballette Junger, wie Florent Schmitt, Roussell, Gaubert und mancher anderer mit solcher Meisterschaft dargeboten, daß man „selten eine solche Fülle fesselnder und schöner Werke, ein solches Zusammenwirken von Wollen und Talent erlebte". Die Pariser Oper, die Rouché seit 1913 zum Leiter bestellt hatte, nützte dreißig Jahre hindurch das ruhmvolle Experiment des „Théâtre des Arts".

Während dieses und die Russischen Gastspiele die theatralische Überlieferung umstürzten, trat Isadora Duncan mit wieder ganz anderen Mitteln dem tänzerischen Herkommen, das damals an der Oper im Schwange war, entgegen, dies durch eine neue, aus den Quellen der Natur selbst geschöpfte und antiken Tänzen nachgebildete Rhythmik. Im Lichtkegel eines Scheinwerfers, mit einer knappen Tunica bekleidet, Beine und Füße nackt, so tanzte die Duncan solo. „Selbst das völlige Fehlen eines Hintergrundes wird ihr unglaublicherweise zum Mittel, das Bühnenbild ihrer Phantasie im Zuschauer entstehen zu lassen. Was ihr vorschwebt, wird vor uns sichtbar: Fels, Wald, eine Wallmauer, das violette Gebirge, das schaumgesäumte Thyrrhenische Meer, Säulen eines Porticus, Stufen eines Altars. Wir erblicken sie! Mit einer Gebärde, einer Stellung, einem Lächeln zeigt sie sie uns. Sie beherrscht die ganze Magie des Mienen- und Gebärdenspieles und verwandelt selbst den Teppich, über den ihre geschmeidigen Zehen, ihre herrische Ferse gleiten, je nach Willen in tauigen Boden, Rasen, Moos, staubige Straße, Fliese eines Heiligtums oder Sand am Meere... Nicht genug an dem, daß die Tänzerin solche Formen und Farben unverweilt vor dem Auge heraufbeschwor — sie sprach im Tanz ihre Empfindungen aus. Wirklich behauptete Isadora Duncan, „alle Gesten bringen eine Gemütsresonanz hervor und vermögen daher, alle Gemütsregungen auszudrücken". „Von der Schönheit der griechischen Reliefs hingerissen, holte sie sich bei ihnen die Eingebungen für ihren Tanz und fand dabei ihre eigene Ausdrucksfähigkeit. Sie denkt an die Griechen und gehorcht sich allein: ihr eigenes Leben und nichts als ihren Schmerz breitet sie vor uns hin", schrieb Eug. Carrière.

Diese Fähigkeit, durch Linie und Gebärdensprache sein eigenes Ich darzu-

bringen, diese Gefühlsstärke haben bei Tänzerinnen starken Temperamentes wie die Argentina oder Anna Pawlowa Schule gemacht.

In diesen fruchtbaren Jahren erscheint d'Annunzio's von ihm selbst französisch geschriebenes „Mysterium des Heiligen Sebastian", dessen musikalischer Sprache Debussy auch noch den Zauber seiner Musik gesellt, wie er einige Zeit vorher Maeterlinck's Pelléas und Mélisande getreulichst vertont hatte: Dichter und Tondichter durchdrangen einander wechselweise und gebaren etwas Einzigartiges.

Anderseits versuchte sich die Sarah Bernhardt als Dorine im „Tartuffe", welcher kühne und mit Verstand unternommene Versuch dennoch wieder einmal bewies, daß Tragödinnen und Tragöden selten im Lustspiel gut sind und ein Schauspieler entgegen gewissen modernen Theorien nicht alles spielen kann.

Im Jahre 1911 verwirklichte auch Gémier seinen Traum von der Expansion des französischen Theaters durch Tourneen, die mit seiner für 1700 Zuschauer eingerichteten Wanderbühne in ganz Frankreich Klassikern und modernen Begabungen zu Geltung verhalfen.

Vermerken wir im gleichen Jahre noch das ganz neuartige und sehr interessante Unternehmen von Armand Bour und seines „Théâtre Impressif", das besonders in Crommelynck's „Maskenbildner" einen eigenartigen Modus verwirklichen wollte: das innere, seelische Geschehen und die tiefsten Empfindungen werden von der Wirklichkeit des Außenlebens unterbrochen. Stummheit wird da zu einer Zwiesprache und die Gesten stehen mit dem, was unser Innenleben beschäftigt, außer Einklang. Diese Kontraste gedeihen bisweilen zu seltsamen, ja packenden Wirkungen.

An der Oper wird unterdessen den Dekorationsmalern alle Ehre. Sardou stellt fest: „Wer hätte vermutet, daß die Bühnenbildner so einzigartige Gehilfen für uns sind? Ich möchte, daß sie bei den Lese- und übrigen Proben unserer Stücke dabei wären. Eine Dekoration muß nicht weniger ‚geprobt' werden als ein Stück." Für die Ballett-Pantomime „Russalka" malt Ronsin so lebensechte altrussische Dekorationen, daß ihm später die Ausführung des Bühnenbildes für „Minaret" übertragen wird, zu dem Poiret die denkwürdigen luxuriösen Kostüme schuf. „Die Bestrebung, Kostüm-Farben und -Muster mit der Dekoration und den verschiedenen Beleuchtungen harmonisieren zu lassen, war deutlich fühlbar. Dies ergab eine wundervolle Zusammenwirkung."

Als in Paris die „Kleine Bühne" ins Leben trat, bedeutete dies die Wiederkehr des guten französischen Geschmackes, die Wiedergeburt des soliden und reizvollen, feingeistigen Repertoires, denn schon im Jahre 1911 versucht sich diese von Rivain gegründete „Petite scène" an den Vorstellungen der „Revue Critique". „In jener Stunde, wo das französische Theater, des Naturalismus und seiner Folgeerscheinungen müde geworden, zwischen Rostand und der Rückkehr zur Romantik und Bataille, d. h. dem Abgleiten schwankt, blickt die ‚Kleine Bühne' zu den Vorbildern auf und bringt eine andere, recht eigentlich französische Literatur, nämlich die in ihrer Form elegante, schwerelose, direkte, im Grunde klare, nuancierte und pathetische der Marivaux, Favart und Monteverde.

Sie erweitert dann ihren Bereich und dringt in die Vergangenheit ein und in die Zukunft vor, ohne moderne Werke zu scheuen, die keine Nachfahren der Autoren ihres Repertoires, dennoch von der gleichen Linie sind; auch ausländische Stücke bringt sie, die einen Widerhall lateinischer Geistigkeit und Geschmackskultur geben. Neben Bühnen, die einem zahlreicheren Publikum die Früchte ihrer Bemühungen darbieten, schenkt es diesem die Ergebnisse der Experimentier- und Forschungsarbeit seines Laboratoriums, welche allein eine dramatische Erneuerung speisen kann. Alljährlich gibt die ‚Kleine Bühne' ein Wunderwerk an Geschmack, Anmut und Können, ein erlesenes Mahl, an dem sich ein ausgesuchtes und zutiefst französisches Publikum ergötzt. Die Truppe spielte mit himmlischer Präzision, mit einer Sicherheit, einem Geist und einer Natürlichkeit, daß Berufsschauspieler eifersüchtig werden konnten." Dabei besaß das Theater eine überaus enge Bühne, verwendete Material allergeringsten Wertes, was alles jedoch durch Begabung, Geschmack und Geschick des Bühnenbildners voll ausgeglichen wurde. Die theatralische Erneuerung war hier auf gutem Wege. Emsig und zahlreich kam zu diesen Kundgebungen einer zarten und edlen Kunst ein Publikum, das zwei Jahre zuvor nur zwecks Zerstreuung, um zu applaudieren und sich zu zeigen, gekommen war.

Dennoch bekam unbewußt die „Inszenierung" (im irrigen Sinne des Begriffes: Bühnenbild und Kostüme), ob romantisch-zauberspielhaft oder prunkend, gegen die verständnisvermittelnde Auslegung das Übergewicht. Schon mit dem Jahre 1912 erhoben sich — aus den Federn Lalo's und Allou's — Kritiken gegen das unmerkliche Abgleiten des Publikums: „Wir lassen uns vom Zusätzlichen allzusehr gefangen nehmen und vergessen und vernachlässigen das Wesentliche. Kostüme, Bühnenbild und ‚Inszenierung', deren Ziel nur Dienst am Werke sein darf, drängen sich allmählich an dessen Stelle, erdrücken es unter ihrem schmarotzerischen Luxus, glauben und behaupten, wichtiger als Dichtung und Musik zu sein. Nicht den Russen verarge ich diese Einstellung: bei deren Aufführungen, wo gerade der äußere Apparat das Bedeutsamste ist, wiegt das Übel gering. Bei den Klassikern der Musik und Dichtung sind Prunk, Überladenheit und ‚Inszenierung' ein Unheil. Heute werden uns Meisterwerke, die vor einem schlichten Hintergrundvorhang spielen sollten, nur mehr mit prunkender Dekoration und einer komplizierten Inszenierung vorgesetzt, die sie erdrückt, entseelt, verunstaltet. Immer mehr sucht das Publikum im Theater nur die Augenweide, die mit ein paar Schattierungen größeren Feingefühls ganz der verheerenden Massenleidenschaft für den Kintopp entspricht." „Unter Inszenierung versteht der Zuschauer im allgemeinen Kostüm und Dekoration. Dieser Terminus gilt jedoch viel mehr für die Kunst, die mit der Darstellung eines Stückes betrauten Mimen denken, sprechen und sich bewegen zu lassen. Um den Dekorationsaufwand und die kostspielige Inszenierung ärmer, würden viel Stücke nur gewinnen. Beinahe bedürfte eine Dekoration gar keiner Veränderung: es genügte eine verschiedenartige Beleuchtung, um je nach dem gespielten Stück eine Shakespeare-, Racine- oder Ibsen-Bühne herzustellen." (Allou, 1912.)

Aus diesen Zeilen spricht merklich der Geist des „Théâtre de l'Oeuvre"

Lugné-Poe's und Pitoëff's. „Die einstigen Dekorationen werden unerträglich, ermüden durch ihre Ansprüche so sehr, daß wir nach mehr Einfachheit rufen. Das Publikum, dem sie zuerst gefielen, läßt sich nun eine auf die strengste Notwendigkeit reduzierte Dekoration behagen, die nur mehr ein psychologischer Rahmen ist. Dies erlaubt mit ein paar Draperien, Ornamenten und Lichteffekten die trefflichen und wohlfeilen Inszenierungen des ‚Oeuvre', das wenige Monate darauf Claudel's ‚Mariae Verkündigung' bringt. Bisher hatte er die Aufführung seiner mächtigen und eigenartigen Stücke nicht bewilligt, da er höchst persönliche Anschauungen betreffs ihrer Bühnenverwirklichung dozierte. So errangen Mme. Lara und Lugné-Poe einen nicht geringen Sieg über den Dichter, als sie seine ‚Verkündigung' aufführten." Darüber schreibt Bidou, 1912: „Das schwierigste, leichtfertigste, mokanteste, verständnisvollste und am innigsten mitgehende Publikum der Welt hat dem dichterischen symbolisch-mystischen Werk Claudel's ergriffen und bewundernd gelauscht. Die ‚Verkündigung' hat ihre Bühnenprobe bestanden: bei der Lektüre oft schwer verständlich, ist sie auf der Bühne frei von aller Unklarheit. Die Sätze, die sich auf der engen Buchseite peinvoll drängen, entwickeln sich ungehemmt im freien Raum."

Bei Veröffentlichung eines seiner Erstlinge, des „Tausch" in einer von André Gide geleiteten Zeitschrift, lernte Claudel den damaligen Kritiker Copeau kennen. In einem ‚Bulletin' des ‚Oeuvre' setzte Claudel seine „Ideen über die Art und Weise, meine Stücke zu spielen" auseinander: „Der Schauspieler ist ein Künstler, kein Kritiker und soll einer Gestalt Leben geben, nicht einen Text begreiflich machen. Die Dichtung mit ihrem Feingefühl für Stimmklang und Akkorde, ihren Bildern und bis in die Seele dringender Wortbewegtheit erlaubt der menschlichen Stimme ganzen Einsatz und ganze Entfaltung. Die von mir benützte Vers-Teilung, die auf den Atmungsbewegungen beruht, wird meines Erachtens dem Schauspieler die Arbeit erleichtern. Nach diesem musikalischen Grundsatz, bin ich allem abhold, was in der Rede allzu heftig, stoßweise und lärmend ist. Auch im Spiel und der Gebärdensprache." Claudel fällt noch über das Publikum ein im schroffen Gegensatz zu Goethe's obenerwähntem stehendes Urteil: „Es handelt sich nicht darum, für das Publikum zu spielen. Der Schauspieler muß der völligen Selbstlosigkeit des großen Künstlers fähig sein und darf sich nicht um den Erfolg, er darf sich nur um die vollendete Wiedergabe des Werkes kümmern, dem er das Leben schenken soll. Und vielleicht stellt gerade diese Nichtbeachtung des Publikums das beste Mittel dar, es zu packen und aufzurütteln." An dem überaus glücklichen Gelingen der ‚Verkündigung'-Aufführung hatten Lugné-Poe und Jean Variot, der die von Rottenstein ausgeführten fünf Bühnenbilder entworfen hatte, gleichen Anteil. Man sah sich vor zwei Möglichkeiten, das Problem der Aufführung dieses mittelalterlichen Mysterienspielen ähnelnden Stückes zu lösen. — Mit unveränderlichem Hintergrund und Lichtkegeln auf die Personen oder Teilung der Bühne, mit einem Hintergrund, der Vorhänge aufnahm, mit denen die Schauplätze wechselten und einem links und rechts gobelingefaßten Proszenium, auf dem man die Lichtwirkungen abstimmte. Man entschied sich für Letzteres. „Wir versuchten,

mancher Szene das Gepräge eines Heiligenbildes zu verleihen und umgaben die ganze Bühne mit einer Art Schmuckrahmen, der die gebotene Überlieferung betonen sollte. Die Mannigfaltigkeit der geforderten Bühnenbilder war bei diesem Stück nämlich fast so umfänglich wie beim alt-spanischen Theater, wo ganze Wanderungen der Figuren durch Paläste, Gärten und Wälder vorkommen."

Das Erscheinen Claudel's auf dem Theater war also nicht bloß eine neue Inszenierungsbekundung, sondern auch ein großes literarisches Ereignis, das seine Früchte trug: Als eines der edelsten Werke französischer Geistigkeit wurde die ‚Verkündung' bald im Ausland, insbesondere in Belgien und in Deutschland gespielt.

Vom Erfolg ermutigt, brachte Lugné-Poe Francis Jammes' „Verlorenes Lamm", über dessen Aufführung Schlumberger unter anderem schrieb: „Wer noch weiterhin auf die Wirkungen dramatischer Routine eingeschworen wäre, dem hat das ‚Oeuvre' demonstriert, was Überzeugungsstärke und dichterische Leidenschaft sind. Wer die Inszenierung einer gewissen Art des Schönen für Profanierung hält, dem wurde es wieder einmal bewiesen, daß nichts zu lauter, nichts zu innerlich und nichts zu hoch ist für die geheiligte Kunst des Theaters!"

Copeau stand die Bahn offen: einige Monate danach gründete er den ‚Vieux Colombier', dessen Geburt es verdient, erzählt zu werden.

„In den ersten Julitagen stieg eine Truppe von Schauspielern auf dem Bahnhof von ‚La Ferté-sous-Jouarre' aus und ging, ohne den Ort des Betretens zu würdigen, entschlossenen Schrittes einen recht steilen Weg aufwärts den Hügel von Limon, von dem sie noch nicht wieder herabgestiegen ist . . . Unter Führung eines Schriftstellers gründete diese Schauspielertruppe die erste Bühnen-Karthäuse, eine Freiluftschule, 30 km von dem Retiro vom Pont-aux-Dames . . . Bruder Pförtner gab es hier keinen. Auf dem Hügel liegt ein zweigeteilter Garten: links führt eine Allee zu Copeau's Haus, rechts senkt sie sich zu einer Wasserfläche, an deren Ufer eine Scheune durch die Bäume hindurch ein weit offenes Tor zeigt. Eine Scheune? Nicht mehr! Mit ihren lichten Wänden, dem sesselumgebenen Tisch im Hintergrund, den entfernten Türen und all dem einströmenden Licht, das wie vom nahen Wasser gespiegelt scheint, ist sie bereits eine Bühne! Ja, da ist auch ein Zettel angebracht, der besagt »Heute, um 9 Uhr Arbeit: Memorierprobe; um 3 Uhr Lesung; 4 Uhr Turnen; 5 Uhr ‚Ein Weib, das durch Sanftmut starb'«." — „Zu gewissen Zeiten teilt sich die Truppe: unter den Bäumen formieren sich zwei Schulen und widmen sich dem Lautlesen, das Copeau mit Recht für eine vollendete Mund- und Geistgymnastik hält." „Copeau's Darsteller sind in ihrer geistvollen oder volkhaften Menschenechtheit erstaunlich — sie sind keine Schauspieler mehr! Sie rüsten für uns reine Freuden und heilsamen Wahn. Und später werden sie dem Ausland beweisen, daß das Theater nicht tot ist."

Binnen zwei Monaten waren ‚Don Juan', ‚Der Geizige', ‚Amor als Arzt', ‚Britannicus' und Musset's ‚Barberine', sowie das Stück Heywood's ‚Ein Weib, das durch Sanftmut starb' spielfertig und dazu Shakespeares ‚Nacht der Könige', die Eröffnungsvorstellung des ‚Vieux Colombier'. — „Dabei sind diese

Schauspieler im Garten von Limon weder Anfänger, noch Unbekannte. Unter ihnen befinden sich Charles Dullin und Louis Jouvet, Lucien Weber, die Damen Gina Barbieri, Blanche Albane und Jane Lory. Diese noch in den schönen Stunden des Lebens, die bei Gesundheit in Arbeit und vertrauensvoller Hingabe, jugendlich selbstloser Begeisterung bei wechselweisem Verstehen, in gemeinsamer Tatenfreudigkeit und Kampfgenossenschaft flüchtiger sind, als die Stunden des Erfolges."

Lassen wir Copeau sprechen: „Mein Programm wird europäische klassische Meisterwerke, einige bereits anerkannte moderne und Stücke der jungen Generation umfassen. Unsere Hauptsorge wird es sein, alte und moderne Klassiker Frankreichs und des Auslandes mit ehrerbietiger Liebe herauszubringen: es ist nicht zuviel behauptet, wenn man sagt, das Publikum kenne sie nicht. Wir werden sie als dauerhafte Musterbeispiele und als Gegengift für Geschmacklosigkeit, als Goldstandard für die kritische Beurteilung und als Lehrstunde für die heutigen Theaterautoren und Schauspieler aufführen. Die ganze Originalität unserer Darstellung wird einzig aus einer gründlichen Textkenntnis kommen. Der ‚Vieux Colombier' steht allen Experimenten offen, soferne ein gewisses Niveau, eine gewisse Qualität vorhanden sind. Wir meinen damit: dramatische Qualität. Ob wir als Kenner und Schriftsteller diese oder jene ausgesprochene Vorliebe haben — wir stellen keine Schule dar, deren ganze Bedeutung zugleich mit dem schwindenden Reiz der Neuheit vergeht. Wir haben keine Schlagwortformeln aus der Gewißheit heraus, daß sich aus unserem Embryo das Theater von morgen entwickeln werde. Darin unterscheiden wir uns von unseren Vorgängern, die so unvorsichtig waren, ihren Wirkungskreis in der Enge eines revolutionierenden Programms zu beschränken, wie etwa das „Théâtre Libre", dessen Leiters, André Antoine's hohe Verdienste wir darum nicht schmälern wollen. — Unter ‚Inszenierung' verstehen wir, die Linien eines dramatischen Geschehens zeichnen. Inszenierung bedeutet die Gesamtheit von Bewegungen, Gebärden und Stellungen, der Akkord von Gesichtern, Stimmen oder Stillschweigen, die Totalität des einem einzigen Gedanken entstammenden Bühnenschauspiels (dem es eingegeben war), der ihm einen wohlgeordneten und harmonischen Ausdruck verleiht. Dafür können wir gar nicht genug Eifer aufbringen. Bühnenbild und Nebendingen räumen wir keine Bedeutung ein."

Dabei versagte Copeau seine Anerkennung keineswegs den Craig, Stanislawsky, Meyerhold, Reinhardt, Fuchs oder Erler, die alle die realistische Darstellung verdammten, aber er „befürchtet, daß ein derart andauerndes Suchen nach der ‚Wirkung' eine gekünstelte, rohe, fast barbarische dramatische Produktion zunehmend fördere. Rundweg leugnen wir die Wichtigkeit aller Maschinerie. Konzentrieren wir die ganze Wahrheit in die Gefühle und Handlungen der Personen, und belasse man uns nur die nackten Bretter!" Mit diesem klug konzipierten strengen und neuen Programm zog der „Vieux Colombier" ins Feld und errang binnen eines Jahres den unvergeßlichen Sieg.

Dabei hatte sich Copeau, wie er später selbst eingestand, mit 35 Jahren auf das Theaterabenteuer ohne Bühnenerfahrung eingelassen. Binnen neun Monaten

(da ja der Krieg diesen großartigen Siegeslauf abbrach) „absolvierte er eine unvollständige und harte Schauspielberufsschule und eine Lehrzeit als Regisseur und Bühnenleiter". Er brachte zwölf klassische und moderne Stücke heraus, deren originelle Darbietung allen in Erinnerung blieb. Es waren Stücke von Molière, Musset, Becque, von Shakespeare, Heywood, sowie Martin du Gard, Schlumberger und Ghéon. „Nie", so setzt Copeau fort, „erlahmte unser Wollen. Wir wollten uns bilden, vervollkommnen, von Tag zu Tag unser Verhalten bessern, vorwärtsschreiten, die Wirklichkeit mit klarem Blick erkennen und phantasievoll darstellen — richtig denken und tüchtig arbeiten." Copeau steigt wieder zu den Quellen des echten Theaters hinab, zu den Klassikern und schöpft daraus den Verjüngungstrank für das neue Theater, das, ledig aller Künstelei und Überlieferung, einfach aus dem gegebenen Text selbst herausprudelt." Copeau erzählte gerne die Bemerkung eines Bühnenarbeiters des „Vieux Colombier", weil sie ein wirklich scharfsinnig zutreffendes Urteil zeigt. Angesichts eines Bühnenbildes hatte dieser gesagt: „Es ist nichts vorhanden, so sieht man direkt die Worte!" Die Inszenierung war eine vollendete, das heißt, so richtig und wahr, daß man sie nicht wahrnahm.

Copeau war kein bloßer Erneuerer, er war schöpferisch und ließ sich weder von seinen Vorläufern, noch von ausländischen Neuerern, deren Theorien er jedoch wohl kannte, inspirieren: er wollte niemanden nachahmen. Sein dramatisches Konzept, sowie die materielle Organisation seiner Bühne bleiben seine persönliche Angelegenheit. Aus großen Vorbildern geschöpft und von ihm und ihm befreundeten Dichtern und Theaterleuten ausgestaltet, zeugt seine neue dramatische Formgebung von echt französischer, hoher Kultur, das heißt von Wahrheit, Klarheit, Maß und Geschmack, und dies nicht nur beim französischen Typen-Literaturtheater vom Beginn dieses Jahrhundertes, sondern auch noch bei der Schule für dramatische Kunst, aus der die meisten unserer Bühnen seit 1914 hervorgingen, hervorgehen und morgen hervorgehen werden.

Wir wollen nun rückblickend den ungeheuren Weg überschauen, den die dramatische Begriffsbildung vom Jahre 1910 bis zur Geburt des „Vieux Colombier" durchlaufen hat. Die verschiedensten, ja widersprechendsten Theorien schossen allenthalben empor, die den Boden des bestehenden konventionellen und realistischen Theaters unterminieren wollten, um eine neue Vorstellung von der Auswertung eines Textes und einer bis dahin inexistenten Inszenierung zu schaffen, bei der Bewegung, Linien und Beleuchtung mit dem darzustellenden Werk zu harmonieren hätten. Sie bezweckten eine Lockerung der Bühnendarstellung, eine Stilisierung der Gebärdensprache, einen neuen Einsatz der Kontrastwirkungen, eine Reformierung des Bühnenbildes, der Anbringung, des Ausmaßes, der Farben in unmittelbarer Übereinstimmung mit der Sprache, den Figuren und den Kostümen. Hält man sich all dies vor Augen, dann erfaßt man erst die Reichweite des Umsturzes, der sich von 1910 bis 1913 auf der Bühne vollzog und der mit der Lösung des großen Problems abschloß: der totalen Gleichsetzung von Gedanken und Gestaltung.

Für die einen schuf das Bühnenbild das dramatische Geschehen, für die an-

deren war es das Wort, welches das Bild schuf. Wie dem immer auch sei: ob nun manchen die Kombinierung bildnerischer Elemente, von Farben und Tönen, die Gegensätzlichkeit von Architektonischem und von Beleuchtung zu den Figuren oder einfache Projizierung auf Vorhanghintergrund zwecks Intensivierung der Vorgänge oder der dichterischen Intentionen oder auch eine aller Künstelei entkleidete Darstellung auf kahler Bühne zusagte — jedenfalls ergab sich die unmittelbar vor dem ersten Weltkrieg ausgebrochene Umwälzung der theatralischen Gedanken und Gestaltungen aus dieser Unzahl von Bestrebungen, Kämpfen, Experimenten, aus dem Zusammenprall von Begeisterung für das Neue mit rührendem Beharrungsstreben und schließlich aus dem systematischen Ansturm auf die alten Schlagworte. Wie heilsam war der Erfolg: das Theater ging daraus größer, reiner und wahrer hervor.

Aber: Es genügt nicht, etwas Neues zu sagen. Man muß sein Streben täglich erneuern. Denn nur ein Schlagwort lebt: es heißt unaufhörliche Wiedergeburt. Wo keine Bewegung, da ist kein Leben. Nicht nachlassen, das ist das Wesentliche, auch wenn es schmerzt und gerade dann! Entdeckst du eines Tages: „Ich brauche mich nicht mehr anzustrengen!", dann kannst du hinzufügen: „Ich bin fertig!"

Mögen unsere jungen Autoren und Theaterleiter sich diese Ausführungen zu Gemüte führen, die die Richtlinien der großen Theater-Umstürzler klar aufzeigen, aber auch durch ihre brennende Aktualität jenen die Parole liefern können, die sich heute im Dienste des Theaters mühen.

(Übertragen von Walter Grasspointner.)

DAS „TOTALE" THEATER UND PAUL CLAUDEL

Jean-Louis Barrault (Paris)

Als ich meinen ersten Essay, „Betrachtungen über das Theater", schrieb, kam mir mehrmals, vielleicht unzutreffenderweise das Wort „allseitiges, vollständiges Theater" in die Feder. Heute kommt mir dieser Ausdruck, der sich scheinbar durchsetzte, bezüglich des „Christoph Columbus" wieder unter — und stört mich! Er stört mich, weil er nach Formel aussieht und ich Formeln, besonders in Theaterdingen a priori mißtraue. Jede Formel — auch im Dramatischen — ist, obgleich sie unmittelbar als Stil gelten kann, jedenfalls eine gefährliche Richtlinie. Sie schließt Fixierung und Starrheit in sich. Sie bindet das Dargebotene und kühlt es ab. Aber alles, was bindet, fixiert und abkühlt, ist Anti-Theater. Ein „fabrizierter Ausdruck" oder eine „dramatische Formel" schaffen nicht einen „Stil", sondern eine „Mode". —

Ich glaube, daß die Kunst des Theaters die allerlebendigste Kunst ist, und das Leben ist das Gegenteil von Starrheit, Unbeweglichkeit und Kälte. Das Leben ist etwas Geschmeidiges, Umfassendes, Vielfältiges, unendlich Bewegliches, stets in Brand — es künstlich in die Zwinge einer Formel zu bringen, steht außer Frage.

Was mit „universalem" oder „totalem" Theater gemeint ist, das ist grundeinfach Theater selbst, das griechische, mittelalterliche, Shakespearesche, das Theater unserer Corneille, Racine, Molière und der italienischen Komödianten, für die Marivaux schrieb. Heutzutage ist es besonders Claudels Theater.

Weil das 19. Jahrhundert teilweise und das 20. Jahrhundert in seiner ersten Hälfte das Theater, durch die Formulierung „psychologisch" spezialisierte, erfinden wir anscheinend als Reaktion gegen dieses „partielle" das „universale" Theater. Tatsächlich wird gar nichts erfunden, sondern nur dem Wunsch gehorcht, zum wirklichen Theater und seiner Überlieferung zurückzukehren.

Der Begriff des universalen, d. h. des echten Theaters bedarf jedoch einiger Erklärungen.

Zunächst die bewährte Definition für das Theater: es ist eine Kunst, die das Leben in seiner Verwicklung, Gleichzeitigkeit und Gegenwärtigkeit neu schafft, in seinem Vorüberwehen also, und dies durch das wesentliche Mittel des mit seinem Widerstreit in den Raum gestellten Menschen. — Der Raum ist die Malerleinwand, der Mensch Farbe und Pinsel oder Kohle — der Maler ist der Dramatiker. Der Mensch ist also das notwendige und ausreichende Mittel, über das der dramatische Künstler d. h. der Autor gebietet. Werden die Kräfte des

Menschen vom Verfasser völlig ausgenützt, entsteht das universale Theater! Aus unserer Neigung für dieses entstand unsere Devise: „Über den Menschen, durch den Menschen, für den Menschen!" In ihm werden die menschlichen Organe vom Autor im Höchstausmaß genutzt: Fuß, Hand, Stimme, Blick — alles kommt zu letzter Geltung. Sein mimischer Reichtum ist dann grenzenlos, ebenso die noch kostbareren Werte seiner Sprache.

Gäbe es so nur die vier erhöhten „Bretter, die die Welt bedeuten" und darauf nichts als diesen Menschen im Totalgebrauch seiner Ausdrucksmittel — schon wäre das totale Theater da.

Jene forderten, wie schon gesagt, das antike, das elisabethinische, das klassische — das echte Theater aller Zeiten und Länder, besonders des Orients, der im Gebrauch der menschlichen Ausdrucksmittel viel vorgeschrittener als das westliche Theater ist.

Das Theater ist aber auch A u g e n r e i z: Um den „Schau"-Spieler, der in Bewegung, Leben, Handeln, Glut und Sterben schon ein ganzes Theater ist, pflegt man durch Hinzuziehung der anderen Künste einen ehrenvollen Rahmen zu schaffen, so wie man ein Gemälde gerahmt besser zur Geltung bringt. So wenig ein passender Rahmen je einem guten Bild schadete, hat ein gutes „S c h a u"-Spiel nie eine gute dramatische Handlung geschädigt. Wohl kann ein allzu prunkender Rahmen das Bild umbringen, wie etwa ein überreiches Schauspiel ein Stück erstickt. Am Grundsatz ändert sich darum nichts. Das Schaubare auf das Wesentliche des Stückes, das der Schauspieler in Händen hält, abstimmen, ist eine schwierige, aber unausweichliche Aufgabe, die man nicht löst, wenn man das Schaubare wegläßt.

Im Theater schätzt das Publikum das S c h a u spiel. Warum sollte man es darum bringen? Wird doch durch den Reiz des Schaubaren Auge und Ohr des Besuchers aufgetan und dringt die erzieherische Lektion des Theaters besser in ihn ein. Das S c h a u spiel besteht aus dem Zusammenwirken der übrigen Künste, ist ihre „Koinzidenz". Die Theater-Männer mögen sich hüten, daß daraus nicht ein „Komplizentum" zum Nutzen schlechten Theaters werde!

Vorerst besteht also das Theater aus zwei verschieden wichtigen Elementen: aus dem „Bild", dem dichterischen Werk, sozusagen der Lehensgabe des Verfassers. Und hier sollen alle Kräfte des Menschen ins Spiel gebracht werden. An zweiter Stelle kommt der „Rahmen", das Schauspiel, das Zusammenwirken von Bühnenbild, Kostüm, Beleuchtung, Ton, Musik.

Die Überschätzung des an sich wichtigen Rahmens wäre ein gründlicher Irrtum. Sich dem „Gesamtkunstwerk" zuliebe bühnenbildnerische oder beleuchtungstechnische .Subtilitäten zum Ziel setzen, heißt, völlig auf dem Holzwege wandeln.

Freilich begnügt sich das Schaubare manchmal nicht mit der Rolle des Rahmens, sondern wird wesenhaft Theater: vermenschlicht sich gewissermaßen, wird personenhaft und handlungsbeteiligt. Eine Dekoration, die bislang nur dem Auge Speise bot, belebte sich mit einemmal und treibt die Handlung vorwärts. Etwa in dem großartigen Augenblick, da in Cocteaus „Höllenmaschine"

Jokastens Zimmer bei der allgemeinen Aufdeckung von Oedipus' Verbrechen dank einem kühnen technischen Einfall buchstäblich platzt, um sich in die Agora zu Theben zu verwandeln — Menschen und menschgewordene Dinge gehen gleicherweise aus Verzweiflung in Stücke.

Gewisse Verwandlungen im „Seidenen Schuh" und in „Antonius und Cleopatra" liefern dafür auch Beispiele, so die Galeere des Pompejus, die sich ganz in das Wesen der Personen einfügte.

Auch ein Requisit kann manchmal wesenhaft werden: ein Stuhl, eine Lanze, ein Blumenstrauß. Auch Kostüme.

Mehr noch Klangliches, das wie Ausstrahlung menschlicher Natur wirken kann.

Mit anderen Worten gesagt: solange das Schauspiel selbst Umrahmung bleibt und nur eine mehr oder weniger spannende Darbietung des dramatischen Werkes ist, trägt es zum totalen Theater nicht besonders bei; steigert es sich jedoch derart, daß es vermenschlichten Anteil am Geschehen nimmt, dann ist es wesentlicher Faktor des reinen Theaters und bildet einen integrierenden Bestandteil eben des „universalen" Theaters.

Bei Inszenierung eines Stückes ist also das Wichtigste, die Möglichkeit einer genügenden Erhöhung des Niveaus des „Schaubaren", des Schauspielhaften, zu finden: Bühnenbild, Beleuchtung, Geräusch, Musik und Ähnliches, derart, daß es sich nicht mehr mit seiner sekundären „Rahmen"-Rolle begnügt, sondern sich in solchem Maß vermenschlicht, daß es gleich den Akteuren sein Scherflein zur Aktion beiträgt. In diesem Augenblick erreicht das „totale" Theater seine Einheitlichkeit.

Damit stellt der „Christoph Columbus" einen Versuch in Richtung Totaltheater dar. Freilich hat in diesem Stück der Mensch den Hauptanteil.

Eine Gruppe Männer und Frauen, „comédiens" genannt, betreten als Prozession die Bühne und singen unisono stolze und freudige Gesänge. Sie beschließen, zu ihrer Erbauung oder geistigen Nahrung, das Leben Christoph Columbus' darzustellen. Bald Schauspieler, bald Chor, benützen sie nun die improvisierten verfügbaren Mittel, um dieses im Zeichen des Universellen gelebte Leben heraufzubeschwören. Christoph Columbus formte die Welt so wie sie uns heute erscheint: in Kugelgestalt. „Um eine Welt zu schaffen, braucht man von allem." Ja, so vielerlei braucht man dazu, daß man zuletzt sozusagen gar nichts braucht — nur sich selbst!

Was soll sich also begeben? Wird eine Herberge gebraucht? Wer Herberge sagt, sagt Innenraum, wer Innenraum sagt, sagt Türe, und Türe heißt: zwei Männer, die ihre Arme senkrecht emporstrecken und ihre Hände waagrecht oben starr gegeneinander halten: wer eintreten will, geht darunter und zwischen den beiden hindurch.

Einen Maulesel? Also vier Beine, Hinter- und Vorderhand und einen traurigen und so liebevollen Ausdruck, ist es der Maulesel von Columbus!

Bald Garn spinnend, bald Gitarre spielend, wie Meer wogend, marschierend, laufend, vom Winde bewegt, tot, lebend, zu Wirklichkeit werdend, in Schatten

versinkend, mit dem dumpfen Schrei indianischer Gottheiten, heulend wie Sturmwind, flüsternd wie Mailuft, geschwätzig wie Klatschbasen, sich bäumend wie Empörer — und noch in tausend anderen Handlungen werden diese Männer uns einen Begriff dessen vermitteln, was wir vom „vollständigen" Theater erträumen. Wir könnten das Drama gewissermaßen im „statu nascendi" erleben.

Agierte diese Menschengruppe also mit den ihr verfügbaren Menschenmitteln, so schicken sich nun die Dinge, derer sie sich bedient, an, im Gleichklang mitzuleben, die Ketten rasseln präzise, das Segel schlägt wie etwas Menschenhaftes im Wind. Braucht man ein Hofkleid? Nur zwei Bahnen des vorhandenen gelöst — schon ist es Krinoline! Stülpt man die Hosen auf und wirft sein Hemd ab — steht der Matrose da!

Nun wirkt auch die Beleuchtung mit: vibriert, hellt auf, dunkelt ab, verwischt, hebt hervor je nach der Bewegung des Dinges, das sie trifft. Auch die Musik gleicht den Personen der Truppe, ist bald Darsteller, bald Räsonneur, malt Freuden- und Leidensbögen, streckt sich wohlig, stampft ungehalten und beseelt mit menschlicher Seele das Geschehen. Mensch und Ding spielen gemeinsam: der Mensch spielt, als wäre er Ding, und das Ding, als wäre es Mensch.

Und hier rühren wir an einen höchst bedeutsamen Punkt: während das vermenschlichte Ding im Geschehen „mitspricht", wird der Spieler, ohne darum seine Figur aufzugeben, von Zeit zu Zeit Naturkraft. Z. B.: Die Meereswogen (Menschen) werfen einen „alten halbtoten Matrosen" an den Strand. Columbus will ihm im Wasser Hilfe bringen. Die beiden, Columbus bzw. der den Matrosen darstellenden Schauspieler, müssen gleichzeitig und ohne sich ihrer Figuren zu entkleiden, das Wasser und die rollende Kraft der Wogen darstellen.

So begnügt sich der Darsteller nicht mehr mit der „conditio humana" — er gibt die Natur, die Elemente, die Dinge wieder und ist zugleich Mensch und Gegenstand, ist im Lebensmittelpunkt, gehört ebenso auf die Menschenseite wie auf die alles übrigen, ist Brennpunkt des Lebens.

Aus vorgenannten Gründen scheint der „Columbus" als ein Versuch in Richtung des umfassenden totalen Theaters gelten zu dürfen, nicht aber wegen seiner Bühnenbilder, der Musik und Lichtwirkung — noch auch wegen Hinzunahme des Films.

Denn das Problem des in die Handlung eingreifenden F i l m s bleibt bestehen. Hier wurde er auf Wunsch des Verfassers selbst oppositionslos verwendet.

Freilich widerstrebt diese Idee dem in seiner Reinheit betrachteten vollständigen Theater, das um so reiner ist, je mehr es den unverhüllten Menschen verwendet. Das Kino? Bei solcher Strenge in Anwendung der Mittel plötzlich ein mechanisches? Vorsicht!

Tatsächlich haben wir es hier mit einer gefährlichen Waffe zu tun und hat nur der Umstand, daß die Bildprojektion auf das Schiffssegel erfolgte, einen so beweglichen Bestandteil, dessen Mensch-Symbolik unbestreitbar ist, dieses erste Experiment ermöglicht. Für Claudels ganzes Stück ist das Segel Sinnbild.

Wird aber in anderen Fällen der Bund Theater–Kino gleich nützlich sein? Möglich und in manchen Fällen wünschenswert ist er. Was aber kann der Film der Bühne bringen?

Wesentliches, Grundlegendes, Menschenhaftes — oder nur Augenbefriedigung, als Beigabe zum „Rahmen"? Brächte das Kino nur die Großaufnahme, damit Entferntere Einzelheiten der Handlung sehen, wäre es platzraubend und demonstrierte nur die Grenzen des Theaters. — Aber es kann — und darin steht es allein da — etwas anderes leisten und nur dann ist seine Rolle notwendig, es kann der Gleichzeitigkeit der Handlung dienen.

Jede abrollende Handlung hat — wie eine Münze! — zwei Seiten: eine sichtbare und eine unsichtbare. So zweiseitig verläuft auch das Leben, im Offensichtlichen und im Verborgenen, im Außen und Innen, im Physischen und Metaphysischen, in Natur und Übernatur. Im Leben werden wir diese Zweiseitigkeit gewahr und das mit dem Theater verbundene Kino kann dazu beihelfen, die zwei Lebensseiten in den Raum zu projizieren. In der Handlung gibt und nimmt der Mensch gleichzeitig. In seinem Verhalten zeigt er nur, was er eben zeigen will: sähe man durch ihn hindurch, entdeckte man, was er verbergen will. Manchmal enthüllt ein Teil seines „plastischen" Betragens im Widerspruch zu seinen Reden und wider seinen Willen den wahren Zustand, in den er verstrickt ist: ein zitterndes Knie enthüllt Angst — die durch zornige Gegenreden verhüllt werden soll! Stellen wir uns ein und dieselbe Szene auf zwei verschiedene, einander ergänzende Arten gleichzeitig auf der Bühne vor. Da gelangten wir zum „Relief-Theater"!

Jedenfalls wäre in gewissen Fällen die Vereinigung „Kino–Bühne" zu erproben, denn so ließe sich ausdrücken, worum man die Musik so sehr beneidet: mehreres zugleich!

Bei Inszenierung des „Columbus" hatte sich der Regisseur nach des Autors Weisungen zu richten — wie es stets sein sollte: der Verfasser ist theaterferner, darum bringt der Regisseur das Theatralischere.

Welche Bestrebungen sich künftig auch bekunden werden, weder der Autor noch seine Diener mögen vergessen: das Theater ist der Mensch: „Gibt sich nur ein Mensch mit der Gesamtheit seiner Ausdrucksmittel auf den vier erhöhten ‚Brettern, die die Welt bedeuten,' aus, dann ist schon das „vollständige", das totale Theater da . . ."

Ergänzende Bemerkungen

Die gewissermaßen zentrale Stellung des Schauspielers im Leben, wo er nicht mehr die menschliche Natur inmitten von Bühnenbildern aus Holz und Leinwand, sondern überdies auch überhaupt die Natur, vom Getier an über die Pflanzen bis zu den Elementen darzustellen bestimmt ist — diese Stellung scheint gründlicherer Prüfung bedürftig.

Stellt der Mensch nur den Menschen dar, während das übrige von Bühnenbildern aus Holz und Leinwand besorgt wird, dann ist es so, weil er als naturgetrennt betrachtet wird, weil man ihn für ein lebendigeres Geschöpf als die

anderen Kreaturen ansieht, weil letzten Endes ein Bruch zwischen Mensch und Natur besteht. Wird der Mensch dagegen in der Natur verzahnt und als ihr integrierender Bestandteil angesehen, dann besteht kein Grund dafür, daß in dieser Lebens-Wiederschaffung, d. h. im Theater, Natur vom Schauspieler nicht mit gleichem Recht wie der Mensch dargestellt wird.

Einerseits schließt der Mensch alle Tierreiche ein, auch alle pflanzlichen, geht bis ins Mineralische: wie viele volkstümliche Ausdrücke erinnern nur daran! Der Mensch ist die Quintessenz der Natur.

Anderseits aber färbt der Mensch in seiner Naturvermengtheit auf sie ab. Die ganze Natur spiegelt die Menschenseele wieder, kandidiert auf Menschentum, sogar die Elemente — Wasser, Feuer, Wind. Und die Abstracta: Freiheit, Gerechtigkeit, Glaube, Barmherzigkeit usw. — sind eine durch die Natur eingegebene Ausstrahlung des Menschen.

Mensch und Natur haften also aneinander, so daß es nicht verwunderlich ist, wenn der Menschendarsteller auch das Naturhafte darstellt. Diese Bemerkung ist in einer Zeit nützlich, in der man das Bühnenbild verbannen zu wollen scheint.

Das Bühnenbild

Ganz kann es nicht wegfallen, denn irgendwo muß der Blick des Zusehers Halt finden — und nur wenn er die Augen schließt, bedarf es keiner Dekoration.

Für offene Augen muß einmal der Horizont gezogen werden — damit fängt das Bühnenbild an, das „Zyklorama" oder das Spiel der Vorhänge —, die bereits Persönlichkeit in sich tragen. Unpersönliche Vorhänge lassen sich so wenig finden, wie unpersönliche Masken. Auch Schwarz ist persönlich und drückt etwas aus, wie jegliche Farbe Symbol und Bedeutung hat. Auch der neutralste Vorhang hat sie.

Läßt man das Bühnenbild völlig weg und sperrt den Menschen in die Leere, nimmt man dem Stück die Luft. Es bewegt sich dann der Mensch in steriler Atmosphäre. Gewiß sieht man ihn deutlicher — aber wie unter einem Glassturz. Das riecht nach wissenschaftlichem Labor und schafft nicht das L e b e n nach. Dazu muß man nämlich den Menschen in seinem R a u m, in seine Lufthülle, in die Natur stellen. Dann steht er und bewegt sich in Tönen und Schatten und lebt nicht in einem schwarzen Kasten, in dem man ein Vakuum schuf.

Will man also die „leblose" Dekoration maximal aufgeben, was seit je unser Wunsch und Gedanke war, ohne die Bühne zu entlebendigen, dann muß man diese durch etwas ersetzen, durch etwas Lebendes. Dafür verbleibt nur noch der Schauspieler. Und da diesem, wie zuvor erwähnt, das Naturhafte anhängt, kann er seiner Menschendarstellung Gleichwertiges für dieses Naturhafte hinzufügen: er kann teilweise an die Stelle des Bühnenbildes treten. Weil im Leben der Mensch am Raum haftet, an seinem naturgemäßen „Schauplatz", darum kann der Schauspieler auf der Bühne zugleich den Menschen und seinen Raum, die Gestalt und die Dekoration darstellen. — So entfällt die

„leblose" Dekoration und wird durch diese vom Schauspieler suggerierte „lebende" ersetzt. — Darüber staunt niemand, weil dies so sehr etwas Wahrem entspricht. (Worüber man sich ja wundert, das ist das Weglassen der Dekoration, ohne Ersatz dafür.) Dem Schauspieler wird der Kredit eingeräumt, daß er zugleich seine Figur und den Schauplatz darzustellen vermag. So machen es übrigens ganz natürlicherweise die Kinder. Und soll das Theater dem Menschen nicht die Kindlichkeit bewahren?

Um sich aber das Weglassen der „Totdekoration" erlauben zu dürfen, muß man wirklich dazu geeignete Stücke bringen. Außer ein paar alten (klassischen oder verhältnismäßig modernen), die sich hiefür eignen und denen der Verfasser etwa seine Sanktion gäbe, lebte er noch, muß man neue finden.

Diese persönliche Anschauung vom Theater alten, endgültig von der Zeit und dem Dichter profilierten Stücken aufnötigen, hieße, in eine „dramatische Formel" verfallen und das in Rede stehende Werk entstellen. Ein Bühnenwerk ist selbstherrlich und trägt seinen Stil in sich, dem man sich zu fügen hat — oder, man muß es neu schaffen. Molière brauchte sich dem Stil von Plautus, Racine dem des Euripides, Corneille dem des Tirso de Molina nicht zu fügen! Sie konnten die Stücke nämlich neu schaffen, das Thema wieder aufgreifen und neu gestalten. Ihre Dichtungen waren neu.

Anders ausgedrückt: inszenieren wir ein klassisches Werk, sind Gehorsam und Bescheidenheit unser Gebot. Arbeiten wir dagegen an der Inszenierung eines neuen, halten wir uns immer diesseits der erlaubten Kühnheiten. In beiden Fällen und in allen Fällen ist unbedingt die Weisung Racines zu beherzigen: „Nichts auf die Bühne bringen, was dort nicht durchaus notwendig ist."

Und nochmals: an dem Tage, wo man nicht mehr das Verlangen haben wird, vom totalen im Gegensatz zu irgendeinem anderen Theater zu sprechen, an diesem wird, so scheint uns, das überlieferte Theater wiedergefunden worden sein.

(Übertragen von Walter Grasspointner.)

„MOZART AUF DEM THEATER"

in der theaterwissenschaftlichen Abteilung der Internationalen Stiftung Mozarteum

von Géza Rech (Salzburg)

Wohl selten sind die Ausstrahlungen eines Genies über den gesamten Erdkreis so deutlich zu erkennen wie in den Darstellungsformen des dramatischen Werkes Wolfgang Amadeus Mozarts. In einer einzigartigen Schau wurde deshalb 1931 im Geburtshaus Mozarts eine neue Abteilung des Mozart-Museums errichtet: „Mozart auf dem Theater". Die Keimzelle dieser Schau bildete die von der Internationalen Stiftung Mozarteum 1928 veranstaltete „Zauberflöten-Ausstellung", die den gesamten Kreis der „Zauberflöte" im besonderen umfaßte.

Die Abteilung „Mozart auf dem Theater" zeigt die Geschichte der Opern Mozarts in ihrem szenischen Niederschlag von einst und heute. In beinahe hundert Dioramen — kleinen plastischen Miniaturbühnen, beleuchtet und drehbar — kündet die Sammlung von der Wunderwelt des Mozart-Theaters und gibt somit einen lebendigen Einblick in die Wechselbeziehungen des Werkes an sich in Auffassung und Wiedergabe durch die nachfolgenden Geschlechter. Da sind die Bühnen, wie sie zur Zeit Mozarts standen, die Bühnen des Biedermeier, solche des großen Theaters des 19. Jahrhunderts und die der neuen und neuesten Epochen. Jedes Volk hat andere Lösungen gefunden, insbesondere das deutsche mit den weitaus interessantesten Versuchen. „Don Giovanni" und „Zauberflöte" waren vor allem Gegenstand fortwährender Studien der Theaterleute, aber auch „Figaros Hochzeit", „Cosi fan tutte" und „Die Entführung aus dem Serail" zeigten je nach dem Stande der Technik, der Beleuchtung, der Bühnenmaschinerie etc. neue Möglichkeiten auf. Gerade im dramatischen Werk Mozarts durchdringen sich Musik und Darstellung auf das innigste, wobei durch das Primat der musikalischen Auffassung das der Darstellung zwangsläufig gegeben ist.

Wenn wir die Ausstellung in Mozarts Geburtshaus im zweiten Stockwerk betreten, so ist der erste Raum einer allgemeinen Übersicht über das Leben Mozarts gewidmet. Der zweite Raum gibt eine kulturhistorische Rückschau auf die Entwicklungsgeschichte jener Mozart-Opern, die in den weiteren Zimmern auf kleinen Bühnen ausgestaltet und ausgeleuchtet werden, und zwar jener Mozart-Opern, die im gleichen Jahre bei den Salzburger Festspielen aufgeführt werden. Erst im Festjahr 1956 soll das ganze operndramatische Schaffen Mozarts dargestellt werden.

Am stärksten konnten und können sich die Bühnenbildner bei der „Zauberflöte" ausleben. Das Textbuch enthält mannigfache Anweisungen für die Gestaltung der zahlreichen Verwandlungen. Wenn die bekannten Kupferstiche von Josef und Peter Schaffer (in der Wiener Stadtbibliothek) den ersten Wiener Aufführungen als Vorbild dienten, hielt man sich damals nicht an die Anweisungen des Textbuches, das Palmenhaine, ägyptische Gemächer, Pyramiden und Tempel vorschreibt. Wohl aber entsprachen den Anweisungen die bedeutendsten Künstler der folgenden Jahrzehnte. Der Venetianer De Pian (1784—1851) schuf gewaltige Architekturbilder für Wien, Friedrich Beuther (1776—1856) ebensolche für die Weimarer Hofbühne zur Zeit Johann Wolfgang von Goethes, der sich für die „Zauberflöte" so begeisterte, daß er

selbst Entwürfe skizzierte (Die sternflammende Königin vor einem antiken Portikus). Der Baumeister und Maler Karl F. Schinkel (1781—1841) zeigte sich bei seinen großartigen Bühnenbildern, die er für Berlin schuf, als Hauptvertreter des Klassizismus. Simon Quaglio, der als erster an Stelle von Kulissen gebaute Dekorationen einführte, fertigte eine Unzahl von Entwürfen an, von denen 1818—1820 in München Gebrauch gemacht wurde. Eine fast unübersehbare Reihe von Bühnenbildnern bis in unsere Zeit widmete sich mit Vorliebe der Gestaltung der „Zauberflöte", so z. B. für die Wiener Hofoper Josef Hoffmann (1831—1904) und Johann Kautzky (1827—1896), dieser gemeinsam mit Carlo Brioschi (1826—1895). Stilisierungsversuche, dem Zeitgeschmack Rechnung tragend, zeigen sich bei Ludwig Sievert (geb. 1887), der in München, Frankfurt am Main und anderen deutschen Städten, bei dem Griechen Panos Aravantinos, der 1927 in Berlin, und endlich bei Oskar Strnad (1878—1935), der bei den Salzburger Festspielen 1928 die „Zauberflöte" ausstattete. Ebendaselbst schuf Stefan Hlawa (geb. 1896) Bühnenbilder für den Theatersaal des Festspielhauses, während Caspar Neher für die Festspiele 1950—52 die Felsenreitschule als Simultanbühne verwendete.

Bei den Dioramen der „Zauberflöte" finden wir vor allem fünf Bühnenentwürfe nach den alten Stichen von Josef und Peter Schaffer (1795), den Entwurf einer Dekoration von De Pian, Wien (1815), die Tempelhalle von De Pian, Wien (1818), nach einem zeitgenössischen Stich, den Entwurf von Simon Quaglio, München (1818), nach einem Aquarell des Theatermuseums in München, ebenso das unterirdische Gewölbe aus demselben Jahre von Quaglio sowie einen Entwurf Quaglios in dem nicht mehr bestehenden Münchener Residenztheater als Beispiel einer Barockbühne (die Rampe liegt vor den Proszeniumslogen); ferner einen Entwurf Schinkels, Berlin (1818), eine Rekonstruktion nach einem Temperabild im Schinkel-Museum in Berlin, den Hof des Tempels der Isis, Weimar (1818) nach einem Entwurf von Beuther, Feuer- und Wasserszene, München (1820) von Quaglio, den Palmenhain, Dresden (1843), nach einem Entwurf Fr. Lükemeyers als Beispiel einer versenkbaren Mittel- und Hinterbühne sowie einen solchen nach den Plänen von Hoffmann, Wien (1869), den Vorhof des Tempels, Berlin (um 1875), einen Entwurf nach einer Temperaskizze des Archivs der Preußischen Staatstheater, drei Entwürfe von Sievert, Mannheim (1916) und Frankfurt (1923), die Große Oper in Paris (1922), einen Entwurf Haseits für das Gemach Paminas, Dresden (1923), Feuer und Wasser sowie die Tempelhalle nach Entwürfen von Aravantinos, Berlin (1927), desgleichen die Königin der Nacht und den Vorhof des Tempels; ferner den Palmenhain und Sarastros Halle — Entwürfe von Hoppmann, Braunschweig (1928); Feuer und Wasser sowie die Königin der Nacht als Entwurf Haseits, Dresden (1928); die Tempelhalle, ein Beispiel einer kubistischen Gestaltung der Städt. Oper in Königsberg (1929); die Felsenreitschule in Salzburg (1950), ein Entwurf Nehers, sowie ein neues Modell von Strnad. Von besonderer Bedeutung sollte schließlich die Salzburger Festspielaufführung 1955 in der Felsenreitschule werden. Der interessante Entwurf Oskar Kokoschkas ist bereits im Diorama festgehalten.

Im „Don Giovanni" reizten den Bühnenbildner namentlich die Friedhofszene mit ihrer unheimlichen Stimmung und die Schlußszene, in der der Steinerne Gast als Vollstrecker der ewigen Gerechtigkeit erscheint. An der Gestaltung der Friedhofszene im Laufe der Zeit kann man deutlich den Wandel des Zeitgeschmackes und die Entwicklung der technischen Möglichkeiten im Theater verfolgen, wie dies die Dioramen in der Theaterabteilung des Mozart-Museums aufzeigen. Das Bild zur Friedhofszene, das der Italiener Simon Quaglio (1795—1878) für das Münchener Hoftheater 1815 schuf, läßt stimmungsmäßig nichts zu wünschen übrig und wurde später kaum übertroffen. Zur Schlußszene hat wohl Ferdinand Gropius (1796—1880) die größte Phantasie entwickelt: der Wüstling Don Giovanni wird unmittelbar den Mächten der Hölle, deren Feuerschlünde sich öffnen, überantwortet. Die genannten Künstler be-

herrschten das Bühnenbild zu „Don Giovanni" bis zur Jahrhundertwende. Dann brachten z. B. Carl Lautenschläger 1896 in München durch den Einbau der Drehbühne, Alfred Roller (1864—1935) in Wien durch Aufstellung seitlicher Türme, Max Slevogt (1868—1932) in Dresden und Emil Pirchan (geb. 1884) an verschiedenen deutschen Bühnen neue Gedanken und fesselnde Inszenierungen. — Wie die Gegenwart das Bühnenbild zu gestalten weiß, zeigen wohl am sinnfälligsten Emil Preetorius (geb. 1883), der in München, und Clemens Holzmeister (geb. 1886), der im Salzburger Festspielhaus 1950 neue Bühnenbilder entwarf. 1952 verwertete Holzmeister (wie einige Jahre früher Caspar Neher für die Zauberflöte) die Felsenreitschule des Salzburger Festspielhauses als Simultanbühne. Durch Lichtkegel werden die einzelnen Szenen, deren Aufbau mehr oder minder andeutungsweise von vorneherein gegeben ist, aufgehellt. Vorbild dazu ist die seinerzeitige „Faust"-Inszenierung Max Reinhardts.

Vom „Don Giovanni" besitzt die theatergeschichtliche Abteilung folgende Dioramen: die Kirchhofszene, München (1794), rekonstruiert nach einem Aquarell im Theatermuseum München; München (1810); ein Bühnenbild von Deplesin an der Kaiserlichen Oper in Paris (1866); einen Entwurf von Brioschi der Festaufführung zur Eröffnung der neuen Wiener Oper (1869); die Hölle — ein Entwurf von Gropius, Berlin (1870); die Kirchhofszene an der Großen Oper in Paris (1896); die erste Inszenierung auf einer Drehbühne von Possart-Lautenschläger, München (1896); einen Entwurf von A. Roller, Wien (1900), die Festaufführung in Berlin (1902), Das Haus des Komturs — ein Entwurf von Max Slevogt, Dresden; Königsberg (1925); die Kirchhofszene als Entwurf von Rochus Gliese (1930) nach einem Aquarell der Theatersammlung der Nationalbibliothek; ein Bühnenbild von Roman Clemens im Stadttheater Zürich (1935); ein Drehbühnenmodell des Tschechischen Nationaltheaters, Prag (1935), die Schlußszene mit Ballett der Festaufführung in Prag (1937) zum Gedächtnis der Uraufführung in Prag im Jahre 1787; vor dem Haus der Donna Elvira — ein Entwurf von Emil Preetorius, München (1947); ferner einen Entwurf von Clemens Holzmeister für die Felsenreitschule in Salzburg (1953) sowie einen solchen vom gleichen Jahr von Emil Pirchan.

Von „Cosi fan tutte" seien folgende Dioramen erwähnt: das alte Kärntnertor-Theater, Wien (1854); die Gartenszene, ein Entwurf Bernhard Pankoks, Dresden (1926), als Versuch, durch einen Bühnenvorbau das Schaukastenprinzip des heutigen Theaters zu durchbrechen; zwei Entwürfe von Ludwig Sievert, Wien (1929); Königsberg (1930); das Züricher Stadttheater (1937): es handelt sich hier um eine Drehbühne nach dem Entwurf von Roman Clemens. Diese ist nicht in Sektoren geteilt, sondern wirkt als Ganzes. Neapel ist nach Mozarts Vorschrift „spielt am Meere" in eine Liebesinsel bei Neapel umgedeutet. Das Publikum ist in einem Nachen sitzend vorzustellen, der um die Liebesinsel herumfährt und so Einblick in das Intrigenspiel gewährt. Die Drehung erfolgt bei hellem Licht und offener Szene. Weitere Entwürfe stammen von Rochus Gliese (1941), Emil Preetorius und Caspar Neher für die Salzburger Festspiele 1953 (Residenzhof und — bei schlechtem Wetter — Carabinierisaal).

Zur „Entführung aus dem Serail" besitzt die Internationale Stiftung Mozarteum unter anderem einen Entwurf von Quaglio, München (1828), ein Drehbühnenmodell aus Königsberg (1931), den Entwurf von Wilhelm Reinking für die Salzburger Festspiele (1932) sowie von Ludwig Sievert für Frankfurt (1935) bzw. Berlin (1936).

Die „Hochzeit des Figaro" ist durch zwei Entwürfe von Anton Brioschi für die Wiener Hofoper (1866) sowie mit modernen Entwürfen von Leo Pasetti, München (1925), Alfred Roller, Salzburger Festspiele 1927 (mit einer Tages- und Nachtbeleuchtung), Emil Pirchan, Prag (1929), Stefan Hlawa, Salzburger Festspiele 1951, sowie einem Phantasieentwurf von Emil Preetorius, München, vertreten.

Interessante Modelle zum „Titus" stellen dar: das berühmte Beispiel alter Bühnen-Barockmalerei von Giorgio Fuentes (Mailand) für Frankfurt am Main (1791), nach

den im Historischen Museum der Stadt Frankfurt befindlichen Originaldekorationen sowie die Inszenierung des am 30. Januar 1955 im Alter von 72 Jahren in Baltimore verstorbenen Dr. Ernst Lert, der mit seinem Buch „Mozart auf dem Theater" (1918, mit vier Auflagen bis 1921) Aufsehen erregt hatte und für seine Aufführung im Leipziger Opernhaus (1905) die Dekorationen Karl Friedrich Schinkels zur Grundlage nahm.

Vom „Idomeneo" sind die Münchener Uraufführung sowie Entwürfe von Leo Pasetti für München und Alfred Roller für Wien vorhanden.

Von kleineren Opern besitzt Salzburg den Entwurf von Willi Bahner für „L'oca del Cairo" zu einer Aufführung des Wiener Opernstudios 1936, ein Diorama zu „Bastien und Bastienne" der Salzburger Marionetten (1913) sowie von „Apollo und Hyacinthus" für die gleiche Salzburger Marionettenbühne (1935).

Im Archiv befindet sich außerdem ein reiches kulturhistorisches Material über die Entstehungsgeschichte bzw. die Inszenierungen der Mozart=Opern von der Uraufführung angefangen bis zur Jetztzeit, wobei insbesondere auf die Salzburger Theatergeschichte und die Festspiele großes Gewicht gelegt wird.

So ist die Schau „Mozart auf dem Theater" nicht nur eine Augenweide für den flüchtigen Besucher, sie gibt auch dem Theaterfachmann und Bühnenbildner wertvolle Anregung und Studienmöglichkeiten, letzten Endes aber ist sie ein zwingendes Bekenntnis zu dem unsterblichen Genius Wolfgang Amadeus Mozart.

AUFBAU, METHODIK UND ZIEL DES DRAMA=DEPARTMENTS AN DER UNIVERSITÄT BRISTOL

Von August C l o s s (Bristol)

Die Gastspiel=Aufführung unseres Drama=Departments von John Webster's „The Duchess of Malfi" im Jahre 1953 im Schönbrunner Schloßtheater und in Bayreuth und Erlangen wird noch vielen in Erinnerung sein. Im Sommer 1954 spielte die Bristol Drama=Abteilung ebenfalls auf Einladung in Bayreuth und Erlangen, und zwar das Restaurationsdrama „The Confederacy" von Sir John Vanbrugh (1664 bis 1726), worin das sogenannte „shutter"=Prinzip mit den Schiebekulissen sich entfaltet. Leider ging es diesmal nicht nach Wien, aber dafür wurde uns hier in Bristol ein seltener Kunstgenuß durch die großzügige Vermittlung des Bundeskanzleramtes zuteil, als die Ausstellung „Moderne Bühnenbild=Entwürfe der jetzt lebenden und wirkenden österreichischen Bühnenbildner" nach feierlicher Eröffnung durch Exzellenz Doktor Wimmer, den österreichischen Gesandten in England, einige Wochen hindurch in der Bristol=Kunstgalerie gezeigt wurde. Auch hatten vorher bereits die akademisch und künstlerisch außerordentlich fesselnden Gastvorlesungen des Vorstandes des Institutes für Theaterwissenschaft in der Wiener Universität, Professor Dr. H. Kindermann, an englischen Universitäten uns wertvollste, kulturelle Anregungen gegeben und so den geistigen Gedankenaustausch zwischen Wien und Bristol bereichert. Es ist daher die Nachfrage nach der Eigenart, dem Sinn und Ziel unseres Drama=Departments gerade von Seite Österreichs her naturgemäß sehr stark, denn unsere Drama=Abteilung ist nicht nur die erste, sondern auch die einzige in ganz Großbritannien. Im folgenden sind jene Fragen: Entstehung — Methodik — Sinn — Ziel Grundlagen meiner Ausführungen.

Das Drama=Department ist nicht nur ein ganz neues Department unserer Universitätsfakultät, sondern auch ein durchaus neues Fach an englischen Universitäten. Vorläufig, wenigstens in den Jahren der Erprobung, ist jenes Department daher nicht

in Händen eines einzelnen Gelehrten, sondern es ist unter dem Schutz und Schirm mehrerer Ordinarien der Sprach- und Literaturfächer usw. (Anglistik, Germanistik, Romanistik, Latein, Griechisch, Musik, Pädagogik). Diese Gelehrten sind für Aufbau, Methodik und akademische Integrität des Departments mitverantwortlich und tagen regelmäßig unter dem Vorsitz eines Chairman mit den eigentlichen Dozenten und Assistenten der Abteilung, um eventuelle Neuvorschläge dem Senate zu übermitteln. Jenes „Consultative Committee" trägt in sich die Gewähr einer soliden Weiterentwicklung des Drama-Departments auf Grund anerkannter Prinzipien, von denen wir hier handeln werden.

Das Bristol Drama-Department wurde im Jahre 1946 gegründet. Im Jahre 1949 wendete die amerikanische Rockefeller Foundation dem Department zur Entwicklung der Abteilung eine Stiftung zu, die zum Teil dem Bau des Drama-Studio diente, das von Richard Southern errichtet und im Februar 1951 eröffnet werden konnte, und das für Theater, Film und Radio modern ausgestattet ist. Seine Raumgröße faßt etwa hundertzwanzig Zuschauer. Außerdem ist das Department in enger Beziehung zum Theatre Royal, dem ältesten Theater des Landes, wodurch ein reger Austausch der Theorie mit der Praxis gesichert ist.

Drei Grundprinzipe trennen jedoch unser Drama-Department von jeder auch nur denkbaren Vermengung mit den üblichen Theaterschulen. Vor allem erstrebt es eine akademische Disziplin, der folgende drei Grundprinzipien wesentlich sind:

1. Das Bristol Drama-Department will keine Berufsschauspieler oder Bühnendirektoren u. a. heranziehen, sondern es ist und bleibt ein eingegliedertes Universitätsdepartment für Theaterwissenschaft und Schauspielkunde (Dramaturgie). Diese scharfe Trennung zwischen theaterwissenschaftlichen Studien und dem rein praktischen Berufsstudium in den Theaterschulen bedeutet jedoch nicht, daß sich das Drama-Department nicht auch an öffentlichen Vorstellungen beteiligt, wie z. B. an Inszenierungen und Leitungen von alt- und neusprachlichen Aufführungen und englischen Werken. Dabei liegt das Hauptgewicht in der möglichst stilgetreuen Darstellung, die sich in den theoretischen Studienplan wertvollst einordnen läßt. Wenn nach der Erreichung des Universitätsgrades vielleicht der eine oder andere Student (die meisten erkennen nur zu bald, wie groß, wenn nicht unüberbrückbar, die Kluft zwischen Traum und Wirklichkeit ist!) doch die Bühnenkarriere als Schauspieler oder Techniker oder gar zukünftiger Theaterdirektor einzuschlagen gedenkt, so hat er (bzw. sie) durch das Studium an der Universität nichts verloren, im Gegenteil: nur gewonnen. So lange er (bzw. sie) aber auf der Universität ist, bleibt das Drama-Studium im Grunde und in erster Linie den akademischen Bestrebungen streng verpflichtet.

2. Das Fach für die Drama-Studenten ist natürlich nicht nur „dramatic literature", sondern Dramaturgie und Theaterkunde: „The art of the theatre", ein Fach, das durchaus akademische Berechtigung beanspruchen und im Sinne W. v. Humboldts freier, liberaler Universitäts- und Menschenerziehung einen Ehrenplatz unter den humanistischen Fächern einnehmen darf. Das „Consultative Committee" des Drama-Departments hat in den letzten Jahren Erfahrungsmaterial gesammelt, das die Universitätsbehörden bzw. -kollegen von der Gediegenheit des Projektes voll überzeugt.

3. Jeder Student des Drama-Departments muß das Dramastudium in Verbindung mit dem Studium der europäischen Literatur betreiben, und zwar von der Antike: Aristoteles, Aeschylos u. a. herauf in die Gegenwart. Außerdem wurden in den letzten Jahren sogenannte „Joint Schools" mit dem Drama-Studium verbunden, also Doppelfächer, so daß z. B. Drama mit Deutsch oder Französisch oder Griechisch oder Latein als zweitem Hauptfach gewählt werden kann.

Der Lehrplan wird den Sachverhalt klären helfen: Im Doppelfach „Drama—Germanistik" ist z. B. wie folgt ein sorgfältig gleichgeschwungenes Joch zwischen beiden Disziplinen die conditio sine qua non für jeden Kandidaten: $a + b + c$.

GERMAN AND DRAMA

Courses for the Special Dregree of B. A. in German and Drama

A. German

Courses directed to an examination to be held on:

1. Old Literature (from Heroic Lay to Enlightenment and „Sturm und Drang").
2. Modern Literature (from Klopstock to Expressionism, Rilke, etc.).
3. Essay in German and translation into English.
4. Translation into German.
5. The following Set Books:

(a) M.H.G. (Nibelungen, Minnesang, Tristan, Parzival, etc.).

(b) Mystics, Renaissance and Baroque authors.

(c) Any set book dealth with in the Seminars on Wednesdays and Thursdays, *i.e.* (Classic and Romantic periods, „Poetic Realismus", Naturalism, Impressionism, Expressionism, German Poetry Now).

(d) Moreover, the following Set Books: Goethes *Faust* (Penguin *or* Everyman edition). — Schillers *Wallenstein:* H. v. Kleist: *Der zerbrochene Krug* and *Prinz von Homburg;* Büchner: *Dantons Tod* (Faber & Faber) or *Woyzzek;* Hebbel: *Maria Magdalene.* — *The Oxford Book of German Verse.* — *The Oxford Book of German Prose* and any other set book of Prose or Poetry dealth with in prescribed courses.

6. Kulturgeschichte and literary criticism (nainly second year courses).

Students will be required to study at a German-speaking university for the full summer term of their first year. Courses by arrangement with the Professor of German.

The Examination in German will comprise six papers and a *viva voce* test and will be divided into two parts:

Part I: One Paper to be taken at the end of the second year.

Part II: Five Papers and a *viva voce* test („Special Mention in Oral German" may be made), to be taken at the end of the third year.

B. Drama

Courses directed to an examination to be held on:

1. Dramatic Literature.
2. Theatre History.

Both these papers will be in two parts. *Part A* of each will concern German drama; the questions will assume that students have read in German certain plays and works relating to the theatre. *Part B* will concern English dramatic literature and theatre history and such foreign dramatic literature and theatre history as directly affects them.

3. The History of Dramatic Theory and of Dramatic Criticism.

This paper will be concerned with European dramatic theory and critical method from Aristotle.

4. Essay and Practical Criticism.

In this paper the Essay will relate to contemporary dramatic media (*i.e.* Theatre, Film, Radio and Television); the Practical Criticism to contemporary Productions and Performances.

5. The following English Plays:

First Year

First Term:	*Creation of the World* *Christ's Nativity* *Christ's Passion* *Last Judgement*	Selected from the Coventry, Wakefield and Chester Cycles.
Second Term:	Bale: *King Johann.*	

Third Term: Shakespeare: *The Comedy of Errors.*
Second Year
Fourth Term: (*a*) Fletcher: *The Faithful Shepherdess.*
(*b*) Massinger: *A New Way to Pay Old Debts.*
Fifth Term: (*a*) Dryden: *Marriage à la Mode.*
(*b*) Lillo: *George Barnwell.*
Sixth Term: Goldsmith: *She Stoops to Conquer.*

Practical Work in Drama:

The First Year Course will introduce students to applied Physics of value in the theatre (Electricity, Acoustics and Optics) and to the fundamentals of the art of acting. The work will be directed towards a studio production at the end of the Spring Term.

The Second Year Course will again aim at an eventual studio production, but this year chosen from sixteenth century English literature or seventeenth century French, German, Spanish or Italian literature, in translation. The course is designed to introduce the student to a sense of unified style in production.

In the Third Year Course practical work is intended to make students aware of the diversity of modern dramatic media and of the suitability of material for treatment in one or other of these media.

It is expected that all students will attend the Drama Department's Summer Vacation courses at Dartington Hall; and also certain specific productions (*e. g.* at Stratford, London, Bristol Old Vic, etc.).

The Examination in Drama will be divided into two parts, Part I being taken at the end of the second year of study and Part II at the end of the third year. Part I will consist of one paper on Prescribed English Plays.

Part II will comprise four papers, as follows:

Dramatic Literature.

Theatre History.

The History of Dramatic Theory and of Dramatic Criticism.

Essay and Practical Criticism.

Es war eine weise Einrichtung, kein Dramastudium in der „Joint School" mit Englisch zu erlauben, um eine sogenannte „soft option", d. h. eine allzu bequeme und leichte Fachverbindung zweier engverwandter Gebiete (engl. Literatur und engl. Dramaturgie) zu vermeiden. Das verantwortliche „Consultative Committee" ist sich vor allem des Wesensunterschiedes zwischen dem Studium eines Dramas im Drama-Department und dem Studium dramatischer Literatur im eigentlichen Literaturforschungsbereich (Literaturdeutung, Literaturgeschichte, Literaturanalyse) wohl bewußt; aber es gibt dramatische Formen, in denen das rein Literarische doch nur eine untergeordnete Rolle spielen kann, wie z. B. in der Oper (mit Ausnahme von R. Wagners Gesamtkunstwerk u. a.), im Film, Radio und besonders in der Mimik, wo das literarische Wort völlig ausgeschaltet ist. Auch diese Ausdrucksformen haben einen Wesensanspruch auf den Lehrplan innerhalb des Rahmens eines ernsten Drama-Studiums.

Naturgemäß wirkt sich dieses auch auf die anderen Fächer innerhalb der humanistischen Fakultät befruchtend aus, wenn es manche akademisch versteinerte Vorurteile oder „bookish" vergilbte Auffassungen durch kühne Neudeutungen hinwegräumt.

Alle Drama-Studenten müssen während der Sommerferien einen vierzehntägigen Kurs in Dartington Hall, wo von 1934 bis 1939 das Ballet Jooss spielte, besuchen; dort bereiten unsere Studenten in einem ausgezeichnet ausgestatteten kleinen Theater gewöhnlich die Aufführungen für ihr eigenes Drama-Studio an der Universität Bristol

vor. Für größere Aufführungen steht ihnen in der Stadt Bristol das Theater in den Victoria Rooms, dem Sitz des offiziellen Studentenhauses, zur Verfügung.

Gelegentliche Gastvorlesungen von Schauspielern, Theaterdirektoren und Künstlern verleihen dem Department einen willkommenen Anstoß zur Vervollkommnung und bringen es in ständigen, wertvollsten Gedankenaustausch mit gegenwärtigen Bestrebungen. Im Jahre 1951/52 war Richard Southern der Gastsprecher, 1952/53 Michael Redgrave, 1953/54 Hugh Hunt. Eine internationale Konferenz fand im Jahre 1951 unter dem Schutz der „Colston Research Society" und der Universität in Bristol statt, wo als Kernthema: "The Responsibility of Universities to the Theatre" behandelt und vielfach diskutiert wurde. Drei Jahre später, März 1954, tagte eine zweite Konferenz im Drama=Department, und zwar über „Universities and Film, Radio and Television", wo außer den Vertretern des B. B. C. auch namhafte Persönlichkeiten aus den Film=Instituten u. a. zu Worte kamen: John Grierson, Film Producer; Stanley Reed, British Film Institute; Basil Wright, Documentary Film Producer; Denis Forman, British Film Institute usw. Im Laufe der wenigen Jahre des Bestehens konnte das Drama=Department mit gutem Gewissen feststellen, daß es auf akademischem Gebiete durchaus den richtigen Weg eingeschlagen hat, nämlich als akademische Abteilung zu wirken und nicht als Theater= und Berufsschulung fürs Theater. Dabei kann jedoch das Bristol Drama=Department immer auf die Mitarbeit der Bristol Old Vic Company and Theatre School im Theatre Royal und des B. B. C. (West Region) rechnen, eine Mitarbeit, die beiden Teilen zu Nutzen ist.

Eine mehrere Wochen lange Amerikareise des Honorary Secretary und Dozenten des Departments, Dr. G. Wickham, und eines seiner Kollegen, nach vielen Universitäten Amerikas bestärkte uns in der Meinung, daß unser Undergraduate Kurs (ein dreijähriges Studium zur Erreichung des B. A. Grades) auf richtigem Geleise fährt. Anders steht es mit dem Postgraduate Kurs, d. h. der akademischen Vorbereitung auf einen M. A.= oder Ph. D.=Grad auf Grund einer These; das Mindestausmaß der Zeit ist ein Kurs von zwei Jahren. Hier ist noch manches zu tun.

Vorläufig gibt es zwei Gruppen von Postgraduate=Studenten im Drama=Department: a) Die, welche wie die anderen Studenten Forschung für eine „These" betreiben, z. B. Theater=Geschichte u. a.; b) die, welche mehr praktische als akademische Ziele im Auge haben und ihre „These" dementsprechend vorschlagen möchten, z. B. Theaterleitung, =verwaltung, =ausstattung u. a. Diese Forschungsgruppe könnte nach meiner Auffassung nur auf Grund einer bedacht vorbereiteten Zusammenarbeit von University Drama=Department und Dartington School und Bristol Old Vic School ermöglicht werden. Alle diese drei Institute müßte der Kandidat regelmäßig und sinnvoll zur Beratung heranziehen können, um seiner These die erst nötigen Grundlagen zu geben. Die Bedingung dazu ist jedoch eine große Anzahl von praktisch und theoretisch geschulten Dozenten, deren Ernennung und Eingliederung in das Universitätskollegium auf lange Sicht hohe Summen erfordert.

ÜBER DIE UNIVERSITÄTSKOMÖDIEN

(Aus dem „Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielliebhaber". Offenbach am Mayn, 1779.)

Die Liebhaber- und Privattheater häufen sich jetzo unter allen Ständen so sehr, daß dadurch die Liebe für die Bühne sehr ausgebreitet werden muß. Von keinen derselben kann man sich (weibliche Rollen abgerechnet) mehr versprechen, als von den akademischen, wo lauter junge feurige Leute und Leute von Studien sich in der Schauspielkunst üben; Göttingen, Jena, Tübingen, Halle, Kiel, Gießen, Marburg und vielleicht noch mehrere protestantische Universitäten haben seit einiger Zeit dergleichen Übungen gestattet. (Von katholischen Universitäten sind dergleichen Übungen früher gestattet worden, und darinn hat sich vorzüglich Freyburg hervorgethan, ist aber daselbst, wie an andern Orten, gleichfalls aufgehoben worden.) Aber man hat auch die Frage aufzuwerfen angefangen, ob es rathsam sey, so etwas auf Akademien zu dulden? Kein Wunder, da diejenigen, so gegen das Theater überhaupt eingenommen sind, noch am meisten auf Universitäten gefunden werden. Denn, wenn verjährte Vorurtheile, Pedanterey, Bigotterie, Eigensinn, gewisse Meinungen auch gegen eigne Überzeugung blos zur Kränkung des andern zu behaupten, die vornehmsten Quellen des Eifers gegen die Schaubühne sind, so findet man leider diese häßlichen Eigenschaften am meisten und im höchsten Grade unter den akademischen Gelehrten. Doch hier ist nicht der Ort, diejenigen zu widerlegen, die alles Theater für schädlich halten. Eine andere Klasse von Menschen verbannen die öffentlichen Bühnen so gut als die Liebhabertheater von Universitäten, oder wollen doch, daß akademische Städte nur selten und nur auf kurze Zeit von Truppen besucht werden sollen. Mit diesen zu streiten ist auch die Absicht meines Aufsatzes nicht, ich will nur für sie im Vorbeigehen so viel bemerken, daß Truppen oder einzle Mitglieder derselben, welche zu Ausschweifungen verleiten, an unakademischen Orten von einer guten Polizey so wenig geduldet werden sollten, als an akademischen; daß ältere Personen ihre Idee oft zu sehr von ehemaligen oder schlechten Truppen abstrahirt haben; daß man wohl zuweilen Gauckler und Zotenreißer geduldet und regelmäßige Gesellschaften gedrückt hat; daß man bey einem stehenden Theater auf einer Universität viel auf die Gewohnheit rechnen sollte, wodurch der Reitz der Verführung geschwächt wird; und endlich, daß es besser sey, die Erlaubniß auf Universitäten ganz zu versagen, als sie nur selten oder auf kurze Zeit zu ertheilen, weil man sonst Gefahr läuft, nur schlechte Truppen daselbst zu sehen, die allemahl mehr schaden als nützen. Am allerwenigsten kann ich mir mit denen einlassen, die alle öffentlichen Anstalten zur Ergötzung akademischer Jugend misbilligen, die lieber alle Tanz- und Konzertsäle, alle Wirthshäuser und Billiarde in Brand steckten, und die nicht erwägen, daß öffentliche Ergötzungen unentbehrlich bleiben, wenn sie gleich fast unvermeidlich einzeln Personen schädlich werden. Ich will hier eigentlich nur von den Gründen reden, aus welchen man es für verderblich hält, wenn Studenten selbst Komödien aufführen. Der erste Grund ist: Es geht zu viel Zeit verloren; über das Lernen und Probiren werden Dogmatick und Pandecten versäumt. Da die Gedächtnisse verschieden sind, so sollten die, denen es gar zu viel Zeit kostet, eine Rolle zu lernen, von selbsten abstehn. Die, denen es ein Ernst ist, etwas in den Wissenschaf-

ten zu lernen, können es vollkommen so einrichten, daß sie weder Kollegien noch Repetition darüber versäumen. Die, so leichtsinniger denken, werden die Zeit, die ihnen das Theater rauben würde, mit Reuten und Schwärmen und Wetzen und Spielen verschwenden. Nimmt eine große Anzahl von Studenten an den Vorstellungen Theil, so kann so oft abgewechselt werden, daß einer vielleicht in einem halben Jahre nur zwey Rollen spielt. Einem nur wenige Rollen zu geben, ist auch deswegen rathsam, um immer wieder neue Acteurs statt der abgehenden heran zu ziehen. Daß nicht täglich oder wöchentlich gespielt werden müsse, ist von selbst einleuchtend. Die Zeit blos auf die halbjährigen Ferien, wo ohnedies der größte Theil von Studenten verreist, einzuschränken, wäre deswegen nicht rathsam, weil es dann ganz unmöglich wäre, einige Fertigkeit zu erlangen. Wie oft aber eigentlich zu spielen sey, kann nie gewiß bestimmt werden. Auf einer Universität, die achthundert Studenten hat, kann es freilich öfter geschehn, als auf einer, die nur aus zweihundert Köpfen besteht. Hundert zufällige Hindernisse verzögern zuweilen eine Vorstellung, und mancherley Ursachen können es nothwendig machen, sie zu beschleunigen. Zur Liebhaberey wird Freiheit erfordert. So wie nun aber eine gute akademische Polizey den akademischen Mitbürger zwar Freiheit gönnt, aber über den Gebrauch derselben wacht: so sollte eine öffentliche Aufsicht über die Universitätstheater geführt werden. Ob ein einzler Student tüchtig sey, zu spielen, ob er zu viel Zeit dabey verschwende, ob die ganze Gesellschaft zu oft spiele, ob sie Stücke wähle, die der Sittlichkeit und dem Geschmack nicht schaden, darüber müsse die Inspection entscheiden. Für niemand gehört aber diese Beschäftigung eigentlicher und vorzüglicher, als für den Lehrer der schönen Wissenschaften, der dies alles am besten beurtheilen kann. So bald man die Universitätstheater zu öffentlichen Instituten machte, so würden sie regelmäßiger werden, und wenigstens eben so viel Ansehn erlangen, als deutsche Gesellschaften, lateinische Societäten u. s. w. Daß Professoren selbst mitspielen, wäre nie zu rathen, weil dadurch das Ansehen derer, die die Aufsicht führen sollen, leiden würde; obgleich übrigens beim Spiel und andern Gelegenheiten zuweilen eine noch viel größere Vertraulichkeit zwischen Professoren und Studenten entsteht. Allein dahin müste der Aufseher trachten, und das würde ihm bey einem öffentlichen Institute nicht schwer fallen, Frauenzimmer von Stande, gutem Ruf und Lebensart zum Mitspielen zu bewegen. Auch wäre es nicht übel, wenn Professoren unter sich selbst ein Theater errichteten. Der zweite Grund, warum man Universitätstheater verdammt, ist dieser: Er zerstreut die Studenten zu sehr. Sie plaudern in den Kollegiis von nichts anders, und nach geendigter Vorstellung, sind die Spieler so sinnlich geworden, daß sie einen Hang auch zu anderen Ergötzungen bekommen, und vielleicht einige Tage zu ernsthaftern Dingen untüchtig werden. Allgemein ist diese Behauptung gar nicht wahr. Viele Studenten besuchen des andern Tags die Kollegien fleißig, wenn sie gleich den Tag zuvor agirt haben. Trinken sie nach der Komödie mehr als gewöhnlich, so thun ja dies auch Präsides, Respondenten und Opponenten, und die Komödie ist darum unschuldig. Zerstreuung ist für die meisten ein Mittel, um hernach mit verdoppelter Munterkeit zu studieren. Was würde es auch schaden, wenn den Tag nach einer Komödie gar nicht gelesen würde, und die Professoren einen solchen Tag zur Konversation mit Studenten verwendeten. Der dritte Grund, welchen man den Universitätskomödien entgegen setzt, ist folgender: Viele Eltern, sie möchten mit oder ohne Grund gegen das Theater, oder gegen akademische Bühnen eingenommen seyn; würden dadurch abgehalten werden, ihre Kinder auf eine Universität zu schicken, oder auf einer zu lassen, welche Studentenkomödien duldete. Auch dieses Bedenken würde die öffentliche Aufsicht heben können, indem sie alle diejenigen vom Agiren ausschlösse, von denen es kund würde, daß sie es mit Unzufriedenheit der Ihrigen thäten. Der vierte Grund, womit man dergleichen Institute bestreitet, ist: Die Studenten stellen sich dadurch zu sehr den Komödianten gleich. In so fern das so viel heißen soll, als der Stand der Schau-

spieler sey viel zu verächtlich und schimpflich, als daß sich Studirende ihnen gleich stellen dürften, so verdient der Zweifel gar keine Beantwortung. Besonders würden Fürsten und Grafen und Edle, welche oft zu ihrem Vergnügen Schauspiele aufführen, sehr über dieses Bedenken lachen. Denn selten wird es in Schriften, wie dem Herrn Seybold von Herrn Herwig zum Vorwurf gemacht werden, daß man als Student gespielt. Der Stand unserer heutigen gesitteten und kunstreichen Schauspieler ist ein verehrungswerther Stand. Aber es lassen sich hier wichtigere Fragen aufwerfen. Erstlich fürchtet man, Schauspieler-Geberden und Declamation werde die, so auf Universitäten gespielt, auch auf die Kanzel, in die Gerichtsstube und aufs Krankenbette begleiten. Freilich, der tragische Acteur, der den besten Theil seines Lebens in Trauerspielen agirt hat, wird endlich auch eine Prise Taback mit tragischem Anstand nehmen; aber die Routine, die der akademische Schauspieler erlangt, ist zu gering, daß sie nicht sogleich durch das darauf folgende Berufsleben vertilgt werden sollte. Zweitens zweifelt man, ob die Studenten für baares Geld, oder vermittelst eines Abbonements jedermann zulassen dürften. Blos vor erbetnen Zuschauern spielen, heißt sich den Beifall erbetteln. Ein kleiner Beitrag zu den Unkosten ist von der Beisteuer zu den Kosten eines Konzerts nicht verschieden. Auf größern Universitäten, die viele reiche Studenten haben, ist es wohl möglich, daß sie selbst so wohl die erste Auslage als die jedesmaligen Kosten bestreiten können; aber auf kleinern ist ein Abbonement nicht zu misbilligen. Findet man jedoch dabey einen Übelstand, oder will man allen Prellereien der Studenten unter sich vorbeugen, so bestreite die Akademie, wenn sie dotiert wird, oder der Hof oder das Corpus der Professoren die Unkosten; und dann wird es erst recht ein öffentlich Institut werden. Wenn es sich endlich durch einen Zufall fügte, daß durchreisende Schauspieler auf dem akademischen Theater mitspielen wollten, so sehe ich kein Hinderniß, wenn sie ihrer Profeßion Ehre machen. Denn ich werde dadurch kein Drechsler, wenn ich einmal einen Drechsler von Profeßion auf meiner Drechselbank arbeiten lasse. Es wird auch gleich gelten, ob in einem akademischen Gebäude oder auf einem wirklichen Theater gespielt wird. Der fünfte Grund, wodurch man Universitätskomödien umzustossen denkt, ist dieser: Mancher entschließt sich, dadurch gereizt, Komödiant zu werden. Verlieh ihm die Natur Talente dazu, so sehe ich dabey eben so wenig Unglück, als wenn ein Student so lang in Konzerten mitspielt, bis er ein Virtuose wird, oder wenn einer, durch die Garnison des Orts gereitzt, unter die Soldaten geht. Thut er es gegen den Willen der Seinigen, so ist es eben so unrecht, als wenn jemand wider Willen seines Vaters Rechtsgelehrsamkeit studirt, da er hätte Theolog werden sollen. Geschieht es aus einem Hang zum liederlichen Leben, so würde er gewiß auch als Prediger oder Amtmann nicht gar zu ordentlich gelebt haben. — Nachdem ich die vornehmsten Gründe wiederlegt, aus welchen man die Schädlichkeit der akademischen Theater zu beweisen sucht, so sey es mir erlaubt, auch die Ursachen anzuführen, um derentwillen ich sie für sehr nützlich halte. Die erste ist: Wenn auf Universitäten öffentliche Ergötzungen nöthig sind, so müssen die, welche zugleich den Geist erheitern, und zur Bildung desselben etwas beitragen, denen vorgezogen werden, die blos den Körper beschäftigen, ihn vielleicht gar verderben, oder auch wohl offenbar schädliche Leidenschaften, wie z. E. das Spiel, erregen. Agiren ist ein größer Vergnügen als Zusehn, und nie dringt man tiefer in die Schönheiten eines Schauspiels ein, als wenn man eine Rolle darinnen bekleidet. Die zweite Ursache ist diese: Niemand zweifelt an dem Nutzen eines Leseinstituts; man thue Kleider, Lichter, einen erhöhten Ort und Soufleur hinzu. Warum sollen diese zufälligen Dinge die Sache schädlicher machen als sie ohne sie ist. Doch es giebt ja Leute, die so gar einen maskirten Ball für sündlicher halten als einen ohne Larve. Zur dritten Ursache gebe ich folgende an: Übung des Gedächtnisses, Beförderung des Anstandes und der Freimüthigkeit, dies waren die Ursachen, womit man ehedem die Schulkomödien vertheidigte. Aber der Knabe hat den Verstand nicht, in die Rolle einzudringen, er hat

die Überlegung nicht, um den gehörigen Nutzen aus solchen Vorstellungen zu ziehn; höchstens gehören für ihn die Kinderschauspiele, die wir jetzo in Menge haben. Wir wollen also lieber die Komödien von allen Philantropinen und Gymnasien verbannen und auf die Universitäten transferiren. Meine vierte Ursache sey: Einige Universitäten werden nie von Truppen besucht, oder sie sind zu entfernt von Orten, wo gespielt wird. In Leipzig wäre es schon überflüßiger, wenn die Studenten spielten, in Göttingen ist es nöthiger. Geschieht es auf solchen Universitäten, so fällt auch die Besorgniß weg, daß sie die Schauspieler zu sehr kopiren möchten. Kopie ist überhaupt für den nichts nütze, der eigenes Gefühl hat. Um die Einwohner eines solchen vom ordentlichen Theater abgeschnittenen Orts würden sich die Studenten sehr verdient machen. Als fünfte Ursache führe ich an: Eine rechte Universität muß, wie alle Zweige der höhern Gelehrsamkeit, so auch alle einzele schöne Künste und Wissenschaften erkoliren[1]). Man hat einen Universitätsmahler, einen Universitätstanzmeister; man hält zu Göttingen musikalische Vorlesungen; warum sollen die andern Theile der körperlichen Beredsamkeit, außer dem Tanz und der Gestikulation des geistlichen Redners, nicht auch getrieben werden? Endlich beherzige man noch folgende Ursache: Die Universitäten haben überhaupt Ursache, ihren Unterricht nach dem Bedürfnisse der Zeit einzurichten; aber jetzo müssen sie es um desto mehr, da viele den Gedanken Mode machen wollen: daß Universitäten gar der Ort nicht wären, einen nützlichen Gelehrten, geschweige denn ein brauchbares Mitglied der menschlichen Gesellschaft zu bilden. So ungegründet dies ist, so thun die Akademien doch besser, wenn sie sich modernisiren, und dadurch manchen zu sich locken, der sonst ihrer gespottet hätte.

VORREDE ZU „DER SPIEGEL VON ARKADIEN“

Eine große heroisch-komische Oper in zwey Aufzügen

Von Emanuel Schikaneder

Wien, bey Joseph Ochß, 1795

Öffentlich danke ich hiemit noch einmal allen Freunden meiner Bühne, daß Sie meine Oper, Arkadiens Spiegel, in einer Zeit von sechs Monaten, drey und siebenzigmal mit Huld und Beyfall aufnahmen. Mögen ihn nun mißgünstige und neidische Schreibler beflecken, zerkratzen, meinetwegen auch zerschlagen, daß die Scherben herumfliegen; mein Spiegel bleibt immer Spiegel! Auf alle die Luftstreiche war ich schon gefaßt, eh ich ihn zu Stande brachte; giengs ja bey meiner Zauberflöte eben so! — Du lieber Himmel, was mußt ich da nicht alles erleben! — Herr Vulpius, dem ich bereits ein paar Worte hierüber gesagt habe, hatte die Güte, sie in drey Akte zu zerschnitzeln. Doch habe ich dies dem gutherzigen Abschreiber — denn mehr war er doch nicht — schon verziehen — weil er, wie seine Arbeit beweist, nicht einmal Begriffe von Musik hat. —

Denn wie hätte es ihm sonst einfallen können, eine Oper, die ich mit dem seligen Mozart fleißig durchdachte, zu verstümmeln; wie hätte es ihm sonst einfallen können, einen Akt mit einer Arie zu schließen, was ungefähr vor 20 Jahren Mode gewesen seyn mag, und im Hauptintereße der Handlung abzubrechen? Doch es ist ihm verziehen, weil ihm sein Abschreiben Brod erwirbt, und sich jeder so gut hilft als er

[1]) = pflegen.

kann! — Nur wunderts mich, daß wirklich seine verstümmelte Arbeit auf einigen Bühnen abgesungen wird.

Ich hätte überhaupt in Rücksicht meiner Zauberflöte noch manches auf dem Herzen. Unter andern hat ein gewißer Theater=Journalist in Regensburg die Frechheit gehabt, einige Schauspieler glauben zu machen, Er hätte an meiner Zauberflöte mit gearbeitet. Solche Dreistigkeiten gränzen an Büberey. — Mein Herr Journalist, ich kann mich gar wohl erinnern, daß Sie mir einmal eine Oper zuschickten, in welcher jede Scene in den Wolken spielte, und daß ich Ihnen solche mit dem Bedeuten verwarf: Sie hätten keine Kenntniß von dem, was auf dem Theater Wirkung machen könnte! — Sie hatten auch die Dreistigkeit, in Regensburg, wo ich doch nicht unrühmlich be=kannt bin, zu sagen, daß ich ein trivialer Schauspieler wäre. — Hüten Sie sich, Leuten, denen Sie nie die Spitze bieten können, die Ehre abzuschneiden; sonst seh ich mich genöthigt, Sie bey Namen zu nennen, und Sie zu fragen, was Sie trivial heißen? Ich wollte wünschen, man spielte meinen Papageno als einen launichten Menschen, nicht als einen Hannswurst, wie es leider auf so vielen Bühnen geschieht. Uiberhaupt entstehen alle die gewöhnlichen Theaterkritteleyen nicht aus der reinen Quelle, aus der ein Lessing schöpfte, sondern aus Brodneid, Scheelsucht, oder aus Nothdurft. Das Publikum ist des Dichters und des Schauspielers Richter, und ein Publikum in Wien von mehr als 300.000 Menschen richtet nicht nach dem Geschreib=sel eines hungrigen Individuums! — Die Absicht des Theaters ist auch anständig zu unterhalten — und wenn man in einem gesitteten Staate eine Zauberflöte, in zwey Jahren 198 mal, einen Spiegel von Arkadien in sechs Monaten 73 mal aufführen kann, so muß doch Etwas an dem Dinge seyn! Denn man hat der Beispiele genug, daß die besten Musiken bey schlechten Büchern gescheitert sind. Es ist leichter, eine Kritteley zusammen zu schmieren — leichter, von ästhetischem Werthe zu sprechen, als ein Werk von ästhetischem Werthe auf die Bühne zu bringen.

Man vergebe mir, daß ich so frey spreche, aber ich fordre jeden bezahlten Scribler auf, etwas zu liefern, das nur halb so viel Wirkung, als diese beyde Opern, macht.

Ich schreibe fürs Vergnügen des Publikums, gebe mich für keinen Gelehrten aus. Ich bin Schauspieler — bin Direkteur — und arbeite für meine Kaße; nicht etwa das Publikum ums Geld zu betrügen: denn betrügen läßt sich der vernünftige Mensch nur einmal. — Wien hat Leute von Kenntnissen, und ich darf es dreiste behaupten, Wien thut für die Bühne so viel, als irgend ein Ort in Deutschland.

Dies ist meine letzte Antwort auf alle die bisherigen Neckereyen! — Mögen sich die Herren die Finger krumm und lahm schreiben, ich antworte von nun an keine Zeile mehr! —

Schließlich versichere ich noch mein gnädiges Publikum, daß ich meine ganze Lebenszeit Ihrem Vergnügen — Ihrer Unterhaltung wiedmen, und alle meine Kräfte anstrengen werde, um stets Ihrer Huld werth zu seyn.

Wien, den 14 Junius
1795

Emanuel Schikaneder,
Deutscher Schauspieler, und k. k. priv.
Unternehmer des Theaters auf der Wieden in Wien

KOBERWEIN — FICHTNER — ARNSBURG

Vier Schauspielergenerationen in ungedruckten Dokumenten und Briefen zur Geschichte des Burgtheaters

Eingeleitet und ausgewählt von Kurt Thomasberger (Wien)

Als Sohn des Weinhändlers Jacob Koberwein und seiner Ehewürthin Theresia, die am Spittelberg in der Pfarre St. Ulrich nächst Wien vor dem Burgthor behaust waren, wurde Simon Koberwein — wie es in seinem Taufschein heißt — „aus rechtmäßigem Ehe Beth ehrlich erzeiget und gebohren" und am 27. September 1733 getauft. Dieser Simon Koberwein, der als interessantes Dokument seines Lebens eine im Jahre 1803 in Breslau gedruckte Selbstbiographie hinterlassen hat, war im Jahr 1753 zum Theater gegangen; er erscheint schon 1756 als Direktor einer Theatergesellschaft in Petersburg, 1760 einer solchen in Prag und hat von 1760 bis 1793 mit seiner Gesellschaft beinahe alle europäischen Länder bereist. Nach vierzigjähriger Tätigkeit als Prinzipal übergab er 1797 seine Truppe an den Theaterdirektor Friedrich Hunnius und feierte schließlich im Jahre 1803 in Breslau, wo er seinen Alterswohnsitz aufgeschlagen hatte, zugleich mit seinem 70. Geburtstag sein 50jähriges Bühnenjubiläum. Die Mitglieder des Breslauer Ensembles und Theaterorchesters brachten ihrem „guten Vater Koberwein" bei dieser Jubelfeier ein gereimtes Festgedicht und einen Festhymnus dar, deren Texte sich erhalten haben. Simon Koberwein, von dem keine Todesurkunde erhalten ist, soll im Jahr 1820 gestorben sein.

Aus der zweiten Ehe des Simon Koberwein mit Franziska, geb. Sartori, einer Schauspielerin seiner Gesellschaft, wurde 1774 ein Sohn namens Joseph in Kremsier geboren, der schon als Kind in der Truppe seines Vaters mitagierte. Gelegentlich eines Gastspieles seines Vaters in Wien 1796 wurde man hier auf das 22jährige Talent aufmerksam und Koberwein junior wurde für das Burgtheater gewonnen, dem er 50 Jahre hindurch (bis 1846) als hervorragender und vielseitiger Darsteller von Liebhaber- und später Heldenrollen, wie auch als Regisseur angehören sollte, an dem er aber auch als Komiker Triumphe feiern konnte.

Joseph Koberwein vermählte sich 1803 mit der 1783 in Karlsruhe geborenen Sophie Bulla, die ebenfalls die Tochter eines Theaterprinzipals war und zugleich mit ihrer Mutter Edmunda (1763—1811) ans Burgtheater verpflichtet wurde, dem sie bis zu ihrem Tode im Jahre 1842, also durch mehr als 40 Jahre zuerst als Liebhaberin, späterhin auch als Tragödin und komische Alte angehörte.

Der Ehe des Koberwein'schen Paares entstammten eine Tochter Elisabeth und 2 Söhne Josef und Georg, von denen der eine ebenfalls kurze Zeit Schauspieler am Burgtheater war, jedoch schon in jungen Jahren starb. Der andere lebte als talentierter Maler viel im Ausland und vermählte sich 1844 mit der Tochter Auguste des berühmten Heinrich Anschütz. Auch diese Frau war von 1841 bis 1871 ein geschätztes Mitglied des Burgtheaters. Elisabeth Koberwein (1809—1889), in der Familie „Betty" gerufen, kam schon im Jahre 1822 als dreizehnjähriges Kind ans Burgtheater, dem sie als vorzügliche Naive, Sentimentale und später als Darstellerin von Mütterrollen bis zu ihrer Pensionierung mit Ende des Jahres 1864 angehörte. Auch diese Schauspielerin war also über 40 Jahre am Burgtheater tätig. Sie verheiratete sich im Jahre 1830 mit dem aus Koburg gebürtigen Carl Fichtner (1805—1873), der 2 Jahre nach ihr (1824) für das Burgtheater gewonnen werden konnte und ebenfalls erst nach über vierzigjährigem glanzvollen Wirken gleichzeitig mit seiner Gattin vom Burgtheater schied.

Auch die Fichtner'sche Ehe war mit 2 Kindern gesegnet, die nicht aus der Art schlugen. Der Sohn Adolf (1835—1874) war viele Jahre ein beliebtes Mitglied des Hoftheaters in Koburg, die Tochter Marie (1830—1903) war 1½ Jahre hindurch für jugendliche Rollen dem Burgtheater verpflichtet, gab aber ihren Beruf auf, als sie

sich mit dem wenige Monate nach ihr engagierten Schauspieler Louis Arnsburg (1816—1891) aus Dresden vermählte, der nach 43jährigem Wirken am Burgtheater als aktives Mitglied — er spielte Bonvivants und Naturburschen und war später ein äußerst feiner Charakterkomiker und Chargenspieler — verstarb. Dieser Ehe Arnsburgs mit der Fichtnertochter entsprossen 3 Töchter, von denen die älteste (Marie) und die jüngste (Sophie) begabte Malerinnen waren. Die mittlere Tochter Olga, die wie ihre Schwester Marie unvermählt blieb, lebt heute noch hochbetagt, aber in geistiger Frische und körperlicher Rüstigkeit in Wien.

Vier Generationen von tüchtigen Menschen, talentierten und zum Teil genialen Bühnenkünstlern, sehen wir also, in engster Verwandtschaft untereinander verbunden, mit ihren Gattinnen dem Theater mit Leib und Seele verhaftet, drei davon dem Burgtheater. Wie ein roter Faden ziehen sich die Namen Koberwein, Fichtner, Arnsburg durch die so vielfach beschriebene und beleuchtete Geschichte unseres deutschen Nationaltheaters in Wien. Alle diese Schauspieler und Mitglieder des Burgtheaters, die zum Teil den klassischen Stil seiner Darstellung mitgeformt haben, also gestaltend und entscheidend an seiner ruhmreichen Tradition beteiligt waren, haben als Privatmenschen ein gutbürgerliches, geordnetes Leben geführt, haben mit ihren Ehegenossen glücklich gelebt und ihre Kinder zu ordentlichen Menschen erzogen. Sie waren denn auch in der guten Gesellschaft, beim Adel wie bei den Bürgern allgemein geachtet und haben dazu beigetragen, daß der in früherer Zeit mißachtete Stand des Schauspielers und Künstlers sozial gehoben wurde und die Schauspieler als gleichberechtigte Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft anerkannt wurden.

Es nimmt da nicht wunder, daß sich allmählich vieler Hausrat, künstlerische Andenken, Bücher, Bilder und anderer Familienbesitz, auch viele Dokumente und Briefe ansammelten und auf die nachfolgenden Generationen vererbt wurden, die sie als kostbaren Schatz gehütet und als lebendigen Besitz und Zeugnis einer ruhmvollen Vergangenheit von Eltern und Großeltern aufbewahrt haben. So besaßen schließlich die Schwestern Arnsburg als die letzten Nachkommen der Familie nebst vielen Familienbriefen, Zeitungsausschnitten, Theaterzetteln eine beinahe lückenlose Reihe der Personaldokumente ihrer Urgroßeltern, Großeltern und Eltern, die vom Aufstieg und Werdegang dieser Künstler am Theater und vor allem am Burgtheater so manches zu erzählen vermögen. Besonders die älteste der Schwestern trug sich noch in hohem Alter mit dem Gedanken, aus diesem umfangreichen Material ein Buch zusammenzustellen, das das Andenken der Schauspielerehepaare Koberwein, Fichtner und Arnsburg lebendig erhalten und ein Stück Burgtheatergeschichte beleuchten sollte. Sie ließ zu diesem Zweck von vielen bemerkenswerten amtlichen und privaten Schriftstücken, Briefen, Zeugnissen und Dekreten Abschriften herstellen, die sie dann für das geplante Werk bearbeiten und sorgsam auswählen wollte. Mich als einen Freund ihres Hauses wollte sie hiebei zu Rate ziehen und überantwortete mir einen großen Teil dieser Abschriften zur Sichtung und Prüfung. Durch die Ungunst der Zeiten und ihr hohes Alter, zu dem sich in den letzten Jahren Erkrankung und Schwächezustände als weitere Hindernisse gesellten, wurde die löbliche Absicht der geistig so hochstehenden und interessierten Frau, die auch viel aus ihrer eigenen Erinnerung hätte beisteuern können, leider vereitelt. Nach ihrem Tod wurde erfreulicherweise der größte Teil dieses historisch so bedeutsamen Materials der Theatersammlung der Nationalbibliothek einverleibt. — Die Abschriften aber sind bei mir verblieben und mit ausdrücklicher Genehmigung der noch lebenden Schwester habe ich aus diesen Abschriften einige Dokumente und Briefe ausgewählt, die auf allgemeinere Beachtung Anspruch erheben dürfen, auf vergangene Zeiten, Umstände und Menschen Schlaglichter werfen und so der Geschichte des Burgtheaters vielleicht einige neue, nicht ganz uninteressante Einzelheiten hinzuzufügen vermögen.

Die Dokumente und Briefe sprechen für sich selbst. Sie wurden, abgesehen von einigen gebotenen Kürzungen, die durch ... kenntlich gemacht sind, genau nach dem

Originaltext, nur unter vorsichtiger Angleichung der Interpunktion an die heutigen Regeln wiedergegeben. Zur Erklärung nicht leicht verständlicher Einzelheiten habe ich einige Anmerkungen beigefügt.

DOKUMENTE UND BRIEFE

I. Theaterdirektor Franz Bulla an seine Tochter Sophie

Hier meine liebste Tochter folgt meine Einwilligung zu Deiner Verbindung. Möge sie nicht eine der gewöhnlichen Ehen, sondern ein feyerliches Bündnis der wechselseitigen Achtung, des innigsten Zutrauens, und der wahren und ewigen Liebe seyn. Das wünsche ich nicht allein, sondern ich hoffe es, denn Dein künftiger Mann ist mir nicht gänzlich unbekannt, Dein Schwiegervater als ein wackerer Mann bekannt. Versichere beide meiner Achtung und Freundschaft.

Ich umarme Dich mit den Seegen der zärtlichsten Vaterliebe und glaube mir, daß ich keine süßere Hoffnung kenne als Dir so bald als möglich beweisen zu können, wie sehr Dich liebt

Dein Vater
Fr. Heinrich Bulla

Es wäre mir lieb Deine und meines Schwiegersohnes Silouetten zu erhalten, nur ganz einfach.

Lemberg, 1. May 1803

Ich Endes Gefertigter ertheile meiner noch minderjährigen Tochter Sophie Wilhelmine Bulla die Bewilligung den Herrn Joseph Koberwein eheligen zu dürfen. Zur Bekräftigung dessen folgt meine und der Herren Zeugen eigenhändige Fertigung und Legalisierung.

Lemberg 30 ten April 1803

Franz Heinr. Bulla
Königl. Städtischer Pächter
des hiesigen Privat
Redouten= und Schauspielhauses

II. Simon Koberwein an seinen Sohn Joseph

Mein lieber Sohn!

Daß Du für die Mutter 4 Gastrollen besorgst, hast du recht gut gemacht. Wir freuen uns recht kindisch auf die Zeit, wo wir euch sehen können, besonders die Mutter, sie kann es kaum erwarten; ich lasse ihr aber auch einen recht bequemen, ganz neuen Reisewagen machen, Sie soll die Reise nicht viel empfinden. Schreibe mir doch, wie die „Stricknadeln“[1]) bey euch besetzt sein. Ifland soll ja den Sommer Vorstadttheater gehandelt haben.
wieder nach Wien kommen, er wird hier bey seiner Durchreise einige Rollen spielen. Wenn Du im Monath Julius eine Reise machst, So schreibe mir wenn Du wieder zurückkommst, damit ich unsere Abreise von hier danach einrichten kann ... Hier in Bresslau hat die weiße Ruhr einige 100 Menschen angegriffen, die zugleich starke

[1]) Offenbar sollte Frau Koberwein sen. in diesem Stück auftreten, das im Repertoire des Burgtheaters laut Otto Rub: Das Burgtheater, statistischer Rückblick etc. Wien 1913, nicht aufscheint. Es dürfte sich also um ein Gastspiel in einem der

Leibschmerzen und Erbrechen bekommen, aber es stirbt niemand daran; von unserem Theater liegen 8 Personen, mich hat es gestern auch ergriffen, allein ohne Schmerzen, es wird wohl bald vorübergehen.

Liebe Kinder! lebt wohl und vergnügt, wir küssen euch recht herzlich.

Bresslau d. 29. Jener 1805 — Euer alter Vater Koberwein

III. Simon Koberwein an seinen Sohn Joseph

Lieber Sohn!

Daß du den Wechsel noch zur rechten Zeit erhalten, freut mich herzlich. — Bey uns marschirren alle Trouppen, wohin weiß niemand. Die allgemeyne Sage ist: Gegen die Russen. Gott behüte uns für diesen Feind. Die Horschelt[2]) ist vorigen Dienstag d. 8. dieses auf gerade Wohl nach Dresden gereist, will weiter nach Magdeburg=Bremen und Hamburg, um ihr Glück in der Welt zu suchen, und nicht mehr zu ihrem Mann zu gehen. Sie muß elendig in Krakau gelebt haben, weder sie noch die Kinder hatten ein ganzes Hemte. Hier hat sie sich doch ein wenig equibiert, damit sie doch mit Ehren Besuche machen kann. Gott gebe ihr Glück! Sie braucht es. Ich habe ihr zwar auf alle Orthe Briefe mitgegeben, ob sie aber Wirkung thun werden, weiß ich nicht. Engagement hat sie hier nicht bekommen. Vermuthlich hat die Direktion die Dazukunft ihres Mannes geforchten, der keinen gar zu guten Ruf (seiner Grobheit wegen) hier hat. — — Soeben als ich schreibe, ist Ordre vom König an den Fürsten Hohenlohe gekommen, daß Alles halt machen soll. — warum? — weiß man nicht. Wir küssen euch beide herzlich!

Bresslau d. 11. Octob. 1805 — Dein alter Vater Koberwein

P. S. Meine Frau läßt die Deinige um das Rezept zum Zahnpulver bitten. Vergesse es nicht.

IV. Die Oberste Hoftheater Direktion an Joseph Koberwein

Die k. k. oberste Theatral Hof Direction hat beschlossen den Herrn Koberwein, wovon er wiederholte Beweise gegeben hat, zum Mitgliede der Inspection der deutschen Schauspieler, mit den dieser Stelle eigenen Vorzügen und einer Remuneration von jährlich Zwei Hundert Gulden zu ernennen.

Demnach hat sich Herr Koberwein, vom 1 ten Januar 1803 an, dem für die Inspicienten[3]) abgefaßten allgemeinen Reglement vom 1 ten Februar 1802 gemäß zu betragen, und ist die Direction gewärtig, daß es derselbe an nichts werde fehlen lassen, um ihre Wahl und das Zutrauen, welches sie ihm beweiset, durch seinen Diensteifer und die zweckmäßige Anwendung seiner Talente zu rechtfertigen ...

Wien den 29 ten Decembr. 1802 — Peter Freyherr von Braun Vice=Director

V. Die Hoftheaterdirektion an Joseph Koberwein

Durch das unter heutigen Datum erlassene Circular ist demselben bereits bekannt gemacht worden, daß die k. k. Hoftheater=Direktion denselben im Vertrauen auf seine bewährten Kenntnisse in dem Dienste eines Inspicienten bestättigt habe und

---

[2]) Die Tochter Katharina des Simon Koberwein, die mit dem Schauspieler Horschelt, einem ehem. Mitglied der Koberwein'schen Truppe, verehelicht war.

[3]) „Inspicient" war die damalige Bezeichnung für die Mitglieder des Theatralausschusses, der später in ein „Regiekollegium" umgewandelt wurde.

die unter einem vertheilten Gesetze geben demselben die Richtschnur in dem Laufe des Geschäftes an die Hand. Die Vorbegriffe, welche die Hoftheater-Direction von den schätzbaren Eigenschaften deselben in jeder Rücksicht hat, machen die Äußerung, daß sie mit Zuversicht seinen Eifer in Handhabung der Ordnung entgegensehe, beynahe überflüssig; nur will sie denselben noch besonders auffordern, nur das Beste des Ganzen vor Augen zu haben, sich durch Einstreuungen[4]) nicht irre führen zu lassen, und auf den festen Schutz des Herrn Departments-Chefs, und der Direction zu vertrauen. Auch sieht selbe jedem Vorschlage, den einer der Herren Inspicienten zum Besten des Theaters machen dürfte, mit Vergnügen entgegen...

Wien den 9 ten Junius 1807

In Abwesenheit des Herrn Präses
Fürst von Lobkowitz

k. k. Hoftheater Direction
Sonnleithner

VI. Secretär und Dramaturg des Burgtheaters Joseph Schreyvogel an Joseph Koberwein

Wohlgeborner Herr!

In dem Augenblicke, wo Sie die erste Rolle in einem meiner Stücke[5]) übernehmen, muß ich doppelt wünschen, daß das Mißverhältnis aufhöre, worein uns eine gegenseitige leidenschaftliche Aufwallung vor ziemlicher langer Zeit versetzt hat.

Ich glaube der Sache und dem Dienste überhaupt den Schritt schuldig zu seyn, den ich thue, indem ich Ihnen hiermit zu einer aufrichtigen Verständigung der erste die Hand biethe.

Mit Hochachtung

Ew. Wohlgeboren

Wien den 19. Dec. 1817

ergebener
Schreyvogel

Dankesansprache der Betty Koberwein nach ihrem 1. Auftreten[6]) im Burgtheater am 9. September 1822, verfaßt von Joseph Koberwein

Nur die große Huld, deren sich meine Eltern schon so viele Jahre zu erfreuen haben, konnte mir Muth geben, den heutigen Schritt zu wagen. Möchten Sie doch, Verehrteste, einen kleinen Theil dieser Güte auf mich übertragen, wenn ich so glücklich seyn sollte, in diesem Vereine aufgenommen zu werden. Nur Ihre Nachsicht wird mich aufrechterhalten, wenn das Bewußtseyn meiner Mängel mich zu Boden drücken will.

VIII. Amtl. Schreiben des Hoftheater-Directors Graf Dietrichstein an „Den k. k. Hofschauspieler und Regisseur Herrn Jos. Koberwein"

Nachdem Ihnen bekannt war, daß der Regisseur Herr Korn in Folge eines ihm schon von der vorausgegangenen Hoftheaterleitung gegebenen Versprechens und weil eben im Monate Juny ein fremder Schauspieler seines Faches erwartet wird, einen Reise-Urlaub erhielt, nachdem Sie nicht minder wußten, daß viele der ersten Schauspielerinnen entweder in Gemäßheit ihres in früherer Zeit abgeschlossenen Contrac-

---

[4]) Einstreuungen = Intrigen

[5]) Kein Stück Schreyvogels, sondern das von ihm übersetzte und bearbeitete Stück von Calderon „Der Arzt seiner Ehre", das unter dem Titel „Don Guiterre" am 18. Jänner 1818 erstaufgeführt wurde.

[6]) In dem Schauspiel von Aug. v. Kotzebue „Die falsche Scham".

tes, oder zur unumgänglichen Herstellung und Befestigung ihrer notorisch schwankenden Gesundheit, theils den ganzen Monat August, theils die erste Hälfte desselben abwesend seyn werden, konnte die k. k. Hoftheaterdirection Ihre heute erhaltene Eingabe, womit Sie zu einer Lustreise nach Italien um einen Urlaub für den Monat August d. J. ansuchen, nicht anders als mit Verwunderung lesen.

Man hätte von einem, mit dem Gang der Hoftheatergeschäfte so lange und genau vertrauten, für das Beste derselben eifrigen Mitgliede erwarten dürfen, daß es bei der ohne Zweifel ihm selbst einleuchtenden Unmöglichkeit, unter oberwähnten Umständen sein Gesuch zu gewähren, der Direction das Unangenehme der Verweigerung ersparen würde.

Indem man sich außer Stande sieht, Ihnen für heuer einen besonderen Urlaub zu bewilligen, wird man jedoch in einem anderen Jahre, und bei zeitlicheren Ansuchen darauf bedacht seyn, Ihren Wunsch nach Thunlichkeit zu erfüllen.

Wien am 31. May 1825 Moriz Graf Dietrichstein

IX. Joseph Koberwein an seine Gattin Sophie

Liebe Frau! Heute sind es fünfundzwanzig Jahre, daß wir vereinigt sind! Ich danke Dir für all die Nachsicht und Geduld, die Du während dieser Zeit mit meinen Fehlern und Schwächen hattest, die ich sehr wohl kenne, aber nicht ändern kann, da sie die Folgen eines heftigen leidenschaftlichen Temperamentes sind. Ich bitte, daß Du auch die übrigen Tage, welcher mir mein Schöpfer noch erlaubt, unter den Meinigen zu verweilen, mich mit derselben Gutmüthigkeit ertragen mögst, als bisher; Du wirst dieses um so leichter können, da Du Dich in einer langen Reihe von Jahren wirst überzeugt haben, daß ich bey vielen Mängeln, doch auch manches Gute habe.

Ich wünsche Dir an dem heutigen Tage eine Freude zu machen; da ich aber bey ähnlichen Gelegenheiten schon einigemahl das Gegenteil bezweckte[7]), so glaube ich nicht zu fehlen, wenn ich die Wahl Dir überlasse, wozu ich Dir Beykommendes[8]) gebe, um es ganz nach Deiner Willkür zu verwenden.

Dein Dich liebender Mann

d. 8ten May 1828 Koberwein

X. Das Oberstkämmereramt an Joseph Koberwein

Der in dem dritten Zusatzartikel zu Ihrem mit der k. k. Hoftheaterdirektion eingegangenen Kontrakte vom 1. August 1824 unterm 16. September 1825 gegebenen Zusicherung gemäß, wird Ihnen hiermit das Decret als k. k. wirklicher Hofschauspieler mit Pensionsfähigkeit ausgefertigt und dem obigen Übereinkommen gemäß, die Versicherung bestätigt, daß, wenn es sich einstens um Ihre Pensionierung handeln sollte, man auf Ihre fleißige Dienstleistung vom 1. August 1824 angefangen den bisher wohlverdienten Bedacht nehmen werde.

Nachdem Sie sich durch Ihre Verwendung, durch Ihren Fleiß und durch Ihre Nutzbarkeit die Berücksichtigung auf die Verbesserung der pekuniären Verhältnisse, in denen Sie sich befinden, erworben haben, so verwendet man sich unter Einem an Seine Majestät den Kaiser, daß Ihnen höhere Genüsse stipuliert werden dürfen, welche nach dem zweiten Zusatzartikel des oben erwähnten Übereinkommens mit 1. November 1828 den Anfang nehmen werden und worüber die Amtshandlung nach Herablangung der höchsten Entschließung eintretten wird.

Wien, am 23. Oktober 1827 Czernin

Von dem k. k. Oberstkämmereramte

F. v. Paumgartten

---

[7]) Gemeint ist: erreichte.

[8]) Wohl ein Geldbetrag.

XI. Der Chef der Hoftheater Direction an den k. k. Hofschauspieler, Herrn Karl Fichtner

Ihrem Anerbieten vom heutigen Datum gemäß, erhält die k. k. Hoftheaterkasse unter Einem den Auftrag, den Ihnen unterm 18. April d. J. angewiesenen Gehalts-Vorschuß von Vierhundert Gulden C. M., dessen ratenweise Zurückzahlung im November d. J. hätte beginnen sollen, sogleich im ganzen Betrage von Ihnen zurück einzukassieren und denselben in der diesfälligen Vormerkung zu löschen.

Übrigens haben Sr. Exzellenz der Herr k. k. Oberstkämmerer, welchen die Direction hievon mündlich in Kenntnis setzte, diesen neuen Beweis Ihrer Ordnungsliebe und Rechtlichkeit mit Wohlgefallen aufgenommen.

Wien, d. 1 ten October 1828 Edler von Mosel

XII. Der Oberst Hoftheater Director Graf Czernin an Betty Koberwein-Fichtner

Um Ihnen einen Beweis meiner Zufriedenheit mit Ihrer bisherigen lobenswerthen Verwendung geben, und Ihren leisen Wünschen und Sorgen, welche die gesteigerten häuslichen Bedürfnisse bey Ihrer bevorstehenden ehelichen Verbindung hervorgebracht haben dürften, zuvorkommen zu können, fand ich mich veranlaßt, die Gnade Seiner Majestät für Sie in Anspruch zu nehmen.

Da nun Sr. Majestät meinen unterthänigsten Antrag zu genehmigen, und Ihre jährlichen Bezüge von Eintausend zweihundert Gulden KM, vom heutigen Tage an, auf den Gesamtbetrag von Zweitausend Gulden Konv. M. allergnädigst zu erhöhen geruht haben, so gereicht es mir zu dem lebhaftesten Vergnügen, Ihnen in der Anlage das hierüber ausgefertigte Versicherungs-Dekret mit der angenehmen Überzeugung übersenden zu können, daß solches Ihnen unter allen Neujahrs- und Hochzeits-Geschenken[9]) das Willkommenste seyn dürfte.

Wien, den 1. Jänner 1830 Czernin

An Ihre
der Mademoiselle Betty Koberwein
k. k. Hofschauspielerin Wohlgeboren.

XIII. Der Direktor des Burgtheaters Holbein an Carl Fichtner

Euere Wohlgeboren

erlaube ich mir darauf aufmerksam zu machen, daß ich den Gesetzen gemäß, die möglichste Vollkommenheit der Darstellungen zu beachten habe und in den Stücken „Bürgerlich und romantisch" und „Bekenntnisse"[10]) die Rollen des Sittig und Bitter Ihnen unmöglich abnehmen konnte, in welchen Ihr Genius zwei unbedeutend scheinende Rollen zu Hauptträgern der ganzen Stücke erhebt.

Auch dürfte es ein unerfüllbares Verlangen seyn, die bei den vielen unserem Repertoir leider nothwendig gewordenen Besetzungs-Veränderungen auch auf bereits trefflich besetzte Rollen einwirken zu lassen, welches unfehlbar die ganzen Besetzungen erschüttern würde. Wenn sich Ew. Wohlgeboren übrigens für die vielen Rollen des Herrn Korn eignen, geht hieraus nicht hervor, daß kein anderer Künstler eine solche erhalten dürfe. So wichtig die Beachtung der Fächer im Ganzen ist, so nothwendig ist es, im Einzelnen die Künstler auch zuweilen außer die ge-

[9]) Der Trauungsschein des Fichtner'schen Ehepaares hat sich nicht erhalten, doch ist aus dem amtlichen Schreiben zu schließen, daß die Hochzeit anfangs Jänner 1830 stattgefunden haben muß.

[10]) Lustspiele von Eduard von Bauernfeld, 1834 und 1835 am Burgtheater uraufgeführt.

wohnten Kreise zu führen, damit sie weder dem Publikum monoton scheinen, noch es am Ende wirklich werden. Eine zu genaue Beachtung würde bei unserem täglichen Spielen schon darum nicht möglich seyn, weil die Unpäßlichkeit eines Einzelnen gleich eine ganze Gattung von Vorstellungen außer Cours setzen würde.

Auch halte ich es nicht nur für zweckwidrig, sondern sogar für ungerecht, Sie in Stücken, in welchen Sie bereits durch die Rolle selbst oder Ihre eigene Schöpfung brillant beschäftigt sind, umstudieren zu lassen, in so ferne es nicht offenbar nothwendig ist.

Ihre oft wiederholten Versicherungen, wie schwer Ihnen das Memorieren wird, erfordert, daß man Sie mit nutzlosen Nachstudien möglichst verschone, um nicht neue Stücke dadurch zu hemmen oder Sie gar darin entbehren zu müssen.

Aufrichtiger als Sie (seit einiger Zeit) zu glauben scheinen

der Ihre

7 ten Novb 1844 Holbein

XIV. Oberstkämmerer und Oberster Hoftheater Director Fürst Carl Auersperg an Carl Fichtner

Lieber Fichtner!

Ich kann nicht umhin Ihrem dringenden Gesuche Folge zu geben und nunmehr Ihre so sehnlich erwünschte Pensionierung einzuleiten!

Ich versichere, daß ich diess mit schwerem Herzen thue! Denn Sie werden eine unersetzliche Lücke in unserem Institute zurücklassen, welches Sie als Künstler wie als Mensch zierten! Ich kann mir die meisten Ihrer Rollen gar nicht ohne Ihnen auf dem Repertoir denken. Aber über dieses muß ich mir raison machen! Ich begreife, da ich leider selbst seit 2 Jahren an Schwerhörigkeit laboriere, daß diese ein wahres Hindernis ist! — warum Sie aber nicht als Regisseur Ihren Schatz von Geschmack und Erfahrungen der nachstrebenden Jugend erhalten können? das hab' ich — nie recht verstanden!

Ich finde mich daher verpflichtet — Ihnen, wie dem Institut gegenüber — Sie noch einmahl schriftlich zu fragen, ob Sie durchaus nicht Regisseur bleiben wollen! Denken Sie wie schwer es Ihnen fallen wird, nicht mehr zum Burgtheater zu gehören, welches mit Ihrer existenz beiynahe verwebt ist.

Wo sollen die nachfolgenden Jünger einen gutherzigen eleganten Lebemann. einen großen Herrn nachahmen, wenn Sie als Vorbild verschwunden sind? — Auch kann ich Ihnen nicht verhehlen, daß ich — mit dem besten Willen nicht in der Lage bin, Ihnen Ihre dermaligen Bezüge zu erhalten, wenn Sie ganz ausscheiden!

Ich dächte Sie gingen auf ein Jahr auf Urlaub und versuchten, ob Sie denn ohne Burgtheater wirklich so glücklich sind, wie Sie jetzt träumen! Wenn Sie keine Rolle mehr zugeteilt bekommen können, und nur jene, die Sie begehren, wenn Sie an der Bildung der Künstler, an dem Glanze des Institutes als Regisseur gemüthlich fortwirken, dürfte Ihr noch frisches Gefühl, Ihre noch ungebrochene Manneskraft mehr Befriedigung finden als wenn Sie plötzlich in ein neues Leben, in eine nie gekannte Ruhe springen, die auf die Länge auch nicht so süß ist als man glaubt! — Ich mache mir ein wenig den Eindruck eines Galgen-Paters! aber ich halte es (wie gesagt) für meine Pflicht Ihre Willensmeinung direct zu vernehmen, bevor ich mein Amt handle! In jedem Falle, rechnen Sie aber auf meine thätige Theilnahme[11]).

Zleb[12]), am 4. XII. 1864 Auersperg

[11]) Fichtner ist dennoch mit 31. Dezember 1864 in den Ruhestand getreten und verabschiedete sich am 31. Jänner 1865 vom Publikum.

[12]) Besitzung des Fürsten Auersperg in Südostböhmen (in der Nähe von Czaslau).

XV. Begleitgedichte Ludwig Gabillons zu seinem Geschenk von zwei Bierkrügen an Fichtner bei dessen Scheiden aus dem Burgtheater

Dein letztes Kunstcapitel
Es war das „Letzte Mittel"[13]*).*
Aus diesem Krug ein Schluck —
Das sei Dein letztes Stuck.
Dies Stuck bleib' lang verschoben,
Halt' erst Millionen Proben, —
Und eh' du gehst zu Grab,
Sag's tausendmal noch ab!

Lorbeer reift in Sonnenglut.
Wer ihn trägt, dem macht er heiß,
Malz und Hopfen, das ist gut
Nach dem Lorbeerpreis.

Lorbeern fand'st Du reichlich Dir.
Malz und Hopfen trink aus mir![14]*)*

XVI. Heinrich Laube an Carl Fichtner

Ich habe immer, mein Verehrtester, Ihre Zeit ungebührlich in Anspruch genommen, und Sie haben gar oft deshalb und mit Recht auf mich gescholten. Endlich sind Sie den Störenfried von Direktor los, und athmen auf, und meinen nun Ruhe vor ihm zu haben.

Sie irren sich! Dieser Störenfried schreibt auch Bücher, und verlangt nun auch noch — da er Sie nicht mehr mit Rollen quälen kann — daß Sie ihm seine Bücher lesen. Wenigstens dies dicke beifolgende Buch[15]). Aber es eilt nicht, und Proben folgen auch nicht. Also theilen Sie sich nach Belieben ein, und wenn's nicht schmeckt, schelten Sie getrost[16]). Ich halte still.

Ich wollte ich könnte Sie halten, die breiteste Stütze unseres Institutes! Mögen Sie wenigstens die Ruhe, in welche Sie eintreten, lange und mit heiterem Geiste genießen! Dies wünscht mit dankbarem Herzen Ihr

Wien 29. Jänner 1865 Laube

XVII. Carl Fichtner an Louis Arnsburg

Lieber Louis!

Daß ich Dir zu Deinem Namenstag alles Glück und allen Segen für Dich und die Deinen wünsche, wirst Du mir glauben. Ebenso, daß ich keine Zeit habe einen langen Brief zu schreiben, denn ich steige den ganzen Tag von einem Berge zum andern. In 25 Tagen habe ich mir nur einen einzigen Rasttag gegönnt, weil ich fürchtete, es könnte schlechtes Wetter eintreten und ich in meinen Hochgenüssen verkürzt werden. Salzburg, Steyermark etc. etc. ist wunderbar schön, aber was ist es gegen die Schweiz! Züricher- und Vierwaldstättersee ist wunderschön, Berner Oberland malerisch großartig, aber Wallis und Chamouny gigantisch. Ich habe nicht Augen und Zeit genug. Täglich 4 Uhr früh auf und fort auf die Berge, ich habe alle vorzüg-

---

[13]) Lustspiel von Johanna Franul v. Weissenthurn, zuerst 1820 im Burgtheater aufgeführt, bei der Abschiedsvorstellung Fichtners am 31. Jänner 1865 zum letztenmal gegeben.

[14]) Die beiden letzten Sprüche offenbar „Inschriften" oder „Sinnsprüche" zu den Bierkrügen selbst, während das erste Gedicht als Widmung anzusehen ist.

[15]) Laubes Roman „Der Deutsche Krieg".

[16]) Unter einer Karikatur in einer gleichzeitig erschienenen Nummer des Witzblattes „Der Kuckuck" steht folgender Text:

Der Hofschauspieler Fichtner und der Direktor Laube.

Gestatten Sie mir, mein Freund, daß ich zu den vielen Festgeschenken, welche Sie erhalten haben, noch eines beifüge. — Hier haben Sie meinen Roman „Der deutsche Krieg". Wenn Sie in demselben blättern werden, sollen Sie sich mit Stolz daran erinnern, niemals so durchgefallen zu sein wie ich mit diesem Werke.

lichen Punkte zu Fuß bestiegen, ja sogar eine Gletscher-Expedition mitgemacht auf Cima d. Jazi 12874 Fuß hoch, nur 1800 Fuß niedriger als der höchste Berg Europas, der Montblanc. Bin nicht wenig stolz darauf. Nun lebewohl! Komme mit Jun[17]) gesund zurück. Ich bin gesund und kräftig wie ein Bär.

Es grüßt und küßt Dich Dein Dich liebender Schwiegervater
Fichtner

Grüße Gabillon!

Eben sind zwei Engländer vom Montblanc heruntergekommen, mit Blumen und Pöllerschüssen empfangen worden. — Waren nur 1800 Fuß höher als ich, und mich haben sie nicht mit Pöller besch — ossen!

Chamouny, 21 ten Juli 1864

XVIII. Carl Fichtner an Louis Arnsburg

Lieber Louis!

Vor allem unsern herzlichsten Dank für die übersendeten Bilder. Du hast uns damit eine große Freude gemacht, und unseren Familienalbum dadurch aufs Neue bereichert. Wir finden die Bilder alle ganz vortrefflich, besonders das von den Kindern. Nicht nur die Ähnlichkeit ist sehr gelungen, sondern auch das Innere des Gemüthes ist auf jedem Gesichtchen zu lesen... Nochmals unseren besten Dank, für die gemachte Freude.

Wir leben hier so einförmig fort. Nach dem Frühstück spielt die Mutter Pacience oder schneidert. Ich pinsle[18]). Um 12 gehen wir ins Bad. Die Mutter setzt sich auf die Bank, macht ein langweiliges Gesicht oder diskuriert, wenn sie jemand findet, der ihr zusagt. Ich gehe fortwährend im Kreise herum, wie ein blindes Pferd in der Tretmühle. Dieses Vergnügen dauert eine Stunde. Dann legt man sich eine Stunde aufs Sofa und dampft sich aus. Um 2 Uhr ist der schönste Moment des Tages — das Essen! Nachmittag Schlafen, dann Spaziergang und Abends Zeitung, Schneiderei und Pacience. So geht es Tag um Tag. Von einer Wirkung der Bäder ist bis jetzt noch nichts wahrzunehmen. Es heißt immer, die Wirkung wird erst später eintreten. Wir wollen es hoffen. Hoffnung und gedörrte Erdäpfel, davon kann der Mensch fett werden! Nächste Woche wird Wolter und Sonnenthal hier spielen in einer Benefiz für die Reichel. Das ist alles, was es hier neues gibt.

Bei Euch geht es hoffentlich allen gut. Wie steht es in Hietzing mit der Cholera[19])? An 25ten sagte mir der Pfarrer: In Hietzing sei bis dahin noch kein einziger Fall vorgekommen. Hier sind zwei Fälle vorgekommen, jedoch durch Leichtsinn und Exzesse veranlaßt. Hoffentlich wird die liebe Madame sich bald empfehlen, denn lange ist sie ja nirgends geblieben.

Gott nehme uns alle in seinen Schutz!
Tausend herzliche Grüße an Alle von Mutter
und Deinen Dich liebenden Vater
Fichtner

28/ 9 66 abends[20]).

---

[17]) Jun = der Sohn Arnsburgs, der wie sein Vater „Louis" hieß, wurde in der Familie so gerufen. Jun = Abkürzung von junior.

[18]) Fichtner war ein sehr begabter Landschafts-Aquarellist; manches schöne Blatt von seiner Hand ist erhalten.

[19]) Es ist zu beachten, daß der Brief nur wenige Wochen nach dem Abschluß des österr.-preußischen Krieges von 1866 geschrieben ist, als die Cholerafurcht der Bevölkerung noch arg in den Gliedern steckte.

[20]) Der Ort des Badeaufenthaltes des Ehepaares Fichtner ist nicht angegeben; wahrscheinlich stammt der Brief aus Baden bei Wien.

XIX. Eduard v. Bauernfeld an Louis Arnsburg

Werther Herr und Freund!

Da ich ein paar Tage von Ischl fern war, kamen mir Ihre freundlichen Zeilen erst heute zu. Nehmen Sie meinen Dank dafür. Wie theuer mir das Andenken Fichtners ist, wissen Sie; kann ich Ihren Angehörigen in irgend etwas dienen, so verfügen Sie über mich. Sie müssen erlauben, daß ich Sie und Ihre Schwiegermutter nach meiner Rückkehr besuche, auf die Gefahr hin, Eure Schmerzen zu erneuern.

Durch den Sektionschef Baron Hofmann, den wir in diesen Tagen hier erwarten, hoffe ich zu erfahren, daß und in welcher Art sich die Intendanz (wohl auch der Hof) der Angehörigen des Verschiedenen theilnehmend erwiesen.

Mündlich mehr.

Ischl, 31. 8. 73[21]). Ihr ergebener
Bauernfeld

XX. Joseph Lewinsky an Louis Arnsburg

Mein verehrter College!

Gestatten Sie mir, daß ich Ihnen und Ihrer verehrten Familie meine innigste Teilnahme ob des großen Verlustes ausdrücke, der Sie betroffen. Dies soll keine Form der bloßen Höflichkeit sein — sondern es ist der Ausdruck meiner wahrsten, innersten Empfindung. Der dahin geschiedene große Künstler[22]) gehörte zu den höchsten Idealen meiner Jugend, und als ich die Ehre genoß, neben ihm wirken und ihn näher studieren zu dürfen, erkannte ich mehr und mehr die Tiefe des Schauspielerischen Genie's, das ihn beseelte. Er ist mir bis zum heutigen Tage ein höchstes Muster und Vorbild geblieben, und ich werde sein Beispiel vor Augen haben, so lange ich wirke. Er war mir überdies gütig und freundlich gesinnt, und es war mein Stolz, wenn er mir ein Wort der Zufriedenheit sagte. Ich lebe in der Erinnerung an ihn erhebende Stunden — und ich kann mich nur an diese klammern, da ein schöner Theil meiner Jugend mit ihm ins Grab gesunken. Ruhm und Ehre seinem Andenken!

Nehmen Sie nochmals die Versicherung meiner herzlichsten Theilnahme und bewahren Sie eine freundliche Gesinnung

Ihrem
treu ergebenen Collegen
20. August 1873 Jos. Lewinsky

XXI. Eduard Bauernfeld an Louis Arnsberg zum 1. März 1888[23])

Sage, wie stelltest du's an, im Laufe von vierzig der Jahre
Uns zu täuschen, zum Schein täglich ein And'rer zu sein?
Prüf' ich den Künstler, als Mensch bist Du derselbe geblieben,
Und im Können und Thun einfach und bieder und wahr!

Bauernfeld

---

[21]) Fichtner starb am 19. August 1873 in Gastein.
[22]) Carl Fichtner.
[23]) Beim 40jährigen Burgtheaterjubiläum Arnsburgs.

BESPRECHUNGEN

ZUR RAUMPROBLEMATIK DES GRIECHISCHEN THEATERS

Von Gisela Krien (Berlin)

(Hedwig Kenner, Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst, Wien, Verlag A. Sexl, 1954, 199 S.)

Kenner unterteilt ihre Untersuchungen in zwei Hauptabschnitte mit den Titeln „Charakterisierung und Maske (ein Beitrag zur Frühgeschichte des Dramas)" und „Das Theater und die Raumdarstellung in der griechischen Kunst (ein Beitrag zur Inszenierung des antiken Theaters)". Auf die enge Zusammengehörigkeit dieser beiden anscheinend auseinanderfallenden Probleme, die sich mit der Entwicklung des Porträts bei den Griechen und der Raumdarstellung in der griechischen Kunst befassen, weist Kenner zu Beginn ihres Vorwortes hin, indem sie behauptet, daß „zwischen Porträt- und Raumauffassung ... in jeder enger zusammengeschlossenen Denkmälerreihe, sei es das Oeuvre eines Künstlers oder eines der verschiedenen Kunstkollektiva, wie Schule, Manier, National- oder Zeitstil, eine gewisse Analogie bestehen" müsse. Im ersten Teil der Arbeit — also für das Porträt — erkannte Kenner den Einfluß der Maske, im zweiten Teil — für die Raumdarstellung in der Kunst — den der Bühne. Sowohl Maske wie Bühnenausstattung aber sind Elemente des antiken Theaters.

Der kleinere erste Teil basiert nach Kenners eigener Aussage im wesentlichen auf den „Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen" von B. Schweitzer, der das Problem auf rein geistiger Grundlage entwickelt, während es Kenner vom Kultischen her aufrollt. Beide sind der Auffassung, daß sich das Porträt aus der Magie der apotropäischen Maske und der furcht- und gelächtererregenden abnormen Fratze entwickelt hat. Kenner beleuchtet im einzelnen die Angehörigen nachfolgender Typengruppen, bei denen Schweitzer deutliche Abweichungen vom griechischen Idealtypus feststellte: Greise, Greisinnen, Sklaven, Spottgestalten, Karikaturen, Nichtgriechen, Silene, Satyrn und Kentauren.

Kenner verändert die Reihenfolge, indem sie mit den Kentauren wohl deshalb beginnt, weil deren Beziehungen zum Theater am wenigsten deutlich zutage treten. Doch verweist sie auf die Verwandtschaft der individualisierten bzw. maskenhaften Köpfe der Kentauren von den Parthenonsüdmetopen und der Beißergruppe vom Westgiebel des Zeustempels in Olympia mit den apotropäischen Furchenmasken aus dem Heiligtum der Artemis Orthia zu Sparta vor allem aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. Kenner schließt aus der zeitlichen Übereinstimmung der Kultmasken mit den Kentaurengruppen auf eine Beeinflussung durch die Maske. Zu einem gleichen Ergebnis kommt sie bei den Silens- und Satyrmasken mit Sattelnase, aufgeworfenen Lippen und Tierohren, deren Vorbilder auch unter den Artemis-Orthia-Masken des 6. Jahrhunderts zu finden sind. Diese Masken wurden bei kultischen Tänzen getragen.

Der Greisen- und Greisinnentyp ist bereits auf Denkmälern — vor allem Vasen — der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. zu finden mit den typischen Merkmalen: Glatze oder kahle Stirn, Falten, Haken- oder Adlernase (bei den Männern), Falten und nur noch wenige Zähne (bei den Frauen). Auch der Greisentyp ist mit kultischen Maskentänzen in Verbindung zu bringen; dem Häßlichen und Grotesken schrieb man

apotropäische Bedeutung zu: Das Böse sollte dadurch abgewandt, das Gute (die Fruchtbarkeit — ein wesentlicher Faktor aller volkstümlichen Kulte) dagegen gefördert werden. An Greisendarstellungen des 5. Jahrhunderts stellt Kenner bereits einwandfreie Beeinflussung durch die Theatermaske fest.

Nichtgriechen sind auf Denkmälern leicht daran zu erkennen, daß sie dem griechischen Idealtypus nicht entsprechen. Besonders beliebt waren wohl Neger (seltener Ägypter und Skythen) — allein durch ihre dunkle Hautfarbe (die uralte Vorstellung vom „schwarzen Mann" als zugleich grauen- wie gelächtererregend), ihre Wulstlippen, kleinen, breiten Nasen und das kurze, krause Haar. Den ersten Anstoß zur Negerdarstellung gab schon im 7. Jahrhundert der Orient, doch wurde in der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts von der Maske her der Typ endgültig entwickelt. Kenner weist anschließend — unter Beispielangaben — darauf hin, welcher Beliebtheit sich der dunkelhäutige Typ sowohl in Komödie wie Tragödie erfreute und wie stark das Echo in der zeitgenössischen bildenden Kunst war.

Die griechische Karikatur hat eine unübersehbare Fülle von Vorbildern in der kultischen Sphäre: zwerggestaltige Dämonen — wie Pygmäen, Kobaloi (Dickbauchtänzer) und Kabeiroi. Allen diesen „Kollektivdämonen" ist ihre Unbestimmbarkeit, ihr ambivalentes Wesen, ihr apotropäischer Charakter, ihre Zugehörigkeit zum Vegetationskult und ihr groteskes Äußeres gemeinsam. Kenner bezeichnet sie als „verwandlungsfähige Maskenwesen" und zeigt damit ihre unerhört starke Theaterbezogenheit auf. Von diesen tanzenden, Unfug und Possen treibenden mimetischen Zwergdämonen war der Schritt zum komischen Schauspieler gewiß nicht groß, und Kenner behauptet mit Recht von dem vorhellenistischen Darsteller: „Nicht der Mensch trat hier zunächst vor die Gemeinde, sondern der Dämon, leibhaftig geworden in der Maske." Hiermit berührt sie das Grundproblem der antiken Schauspielkunst und des antiken Theaterwesens überhaupt — jene unüberbrückbare Kluft zwischen diesem und der modernen Darstellungsweise — ein Problem, das erst in der jüngeren Zeit genügend Beachtung gefunden hat. — In der antiken Karikatur ist der apotropäische Ursprungscharakter am unmittelbarsten spürbar.

Bei dem Sklaventyp, dessen Darstellung bereits gegen Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. begann und den Kenner ebenfalls aus der Familie der dienenden und verwandlungsfreudigen Dämonen herleitet — sie betont dabei seine besonders starke Maskenfähigkeit —, läßt sich bereits kaum noch eine Trennung von der vom Kult abhängigen Bühne vornehmen. Als im 4. und 3. Jahrhundert v. Chr. echte Theaterszenen auf den Phlyakenvasen zur Darstellung gebracht wurden, war auch der Zeitpunkt der Entwicklung des echten Porträts aus den vorgenannten „maskenverwandten Charaktertypen" gekommen; aber noch in hellenistischer Zeit wurde in Griechenland an einem gewissen Idealtypus festgehalten.

Im letzten Abschnitt des ersten Teils setzt sich Kenner mit der viel umstrittenen Frage des Tragödienursprungs auseinander, den man zunächst nicht in der Sphäre der überwiegend grotesken und übermütigen Vegetationsgottheiten vermuten möchte. Doch war nach Kenners Auffassung die Frühform der Tragödie auch mit Dämonentänzen durchsetzt (halb feierliche, halb burleske Form unter Arion), und im Laufe der Zeit (vielleicht durch Thespis) habe eine Reinigung von den komischen Elementen stattgefunden. Daher habe sich um 500 in Attika aus dem Bedürfnis nach Wiederbelebung des satyrischen in Verbindung mit dem grotesken Element das eigentliche Satyrdrama entwickelt, weshalb es also nicht älter, sondern seiner Entstehung nach sogar jünger als die Tragödie sein müsse. — An Hand des Aristoteles-Textes entwickelt Kenner dann das Problem des frühen bocksgestaltigen tragischen Chores und seine enge Verwandtschaft zu dem den mimetischen Dämonen so nahestehenden Gott Pan, dessen Heimat — wohl den Tragoi gleich — der Peloponnes ist. Das würde also bedeuten, daß die Wurzeln der ernsten Tragödie genau so in magischen Dämonenvorstellungen verankert sind wie die der Komödie.

Kenner hat die Resultate ihrer Untersuchungen (auch die des zweiten Teils) aus-

giebig durch überzeugende Beispiele antiker Denkmäler und Schriftquellen belegt. Aus dem ersten Teil geht hervor, wie abhängig sowohl die griechische Plastik und Malerei wie auch die Bühnenkunst von den volkstümlichsten Kultvorstellungen gewesen sein muß. Eine andere Erkenntnis, die im ersten Teil nur anklingt, daß nämlich die Bühnenkunst als lebendigster Kultträger die bildende Kunst ganz wesentlich beeinflußte und förderte (und nicht umgekehrt), läßt sich im zweiten Teil (Verhältnis von Bühne und Raumdarstellung in der Kunst) klar herauskristallisieren.

Beschränkten sich die Untersuchungen des ersten Teils nur auf das 6. und 5. Jahrhundert, so werden wir im zweiten Teil mit den Bühnenverhältnissen und Bilddenkmälern bis in hellenistische Zeit hinein vertraut gemacht, allerdings in der Absicht, vom Hellenismus aus rückwirkend (weil hier die Gegebenheiten eindeutiger zutage treten) die Inszenierungskunst des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. und den Niederschlag solcher Aufführungen in der bildenden Kunst weitmöglichst zu klären. Bulles „Untersuchungen an griechischen Theatern" geben (nach Kenner) die wesentlichsten Hinweise vor allem für die hellenistische Bühnengestaltung, während bei Beyen („Die pompejanische Wanddekoration") solche Angaben nur sehr verborgen zu finden sind.

Kenner stellt zunächst die verschiedenen Raumdarstellungstypen der hellenistischen Wandmalerei übersichtlich zusammen und untersucht jeweils ihre mögliche Bedeutung für die klassische Epoche. Anschließend behandelt sie in einer Reihe von Kapiteln die wahrscheinliche Bühnenabhängigkeit der wenigen in Frage kommenden zeitgenössischen Denkmäler, belegt durch Textstellen antiker Dramen, unter gleichzeitiger Heranziehung von hellenistischen Bildwerken zur Bestätigung und — was besonders interessant und aufschlußreich ist — von byzantinischen Miniaturen aus dem 9. bis 11. Jahrhundert, die noch deutlich unter dem Einfluß antiker Bühnenformen stehen.

In diesem Rahmen kann ich trotz der sehr interessanten Einzelheiten nur auf die wichtigsten Untersuchungsergebnisse eingehen.

Die Podiumbühne, wiedergegeben auf hellenistischen Mosaikbildern bzw. Fresken als „Raumdarstellung mit Basisstufe", ist nach Kenner — in Übereinstimmung mit Bulle — eine auf die hellenistische Thyromatabühne mit ihren Bühnengelassen beschränkte Einrichtung, die sich für die klassische Paraskenienbühne des 5. Jahrhunderts nicht nachweisen läßt.

Zu den „Hintergrundtypen hellenistisch-römischer Wandmalerei mit Baulichkeiten" rechnet Kenner die einfache, glatte Wand hinter dem Podium, ferner den nicht tiefen, rechteckigen Innenraum mit Podium und Thyromaumrahmung (sicher mit Kulissenwänden), die nicht ganz zuverlässigen Bilder mit zwei winklig zusammengeschobenen Wänden im Thyromaraum, wodurch nach Bulle ein dreieckiger Raumgrundriß entsteht, den Megaronfronttypus (zwei Pfeiler mit Architrav als Rahmen und zwei in den Hintergrund geschobene Säulen), der von Kenner als Abbreviatur des klassischen Proskenions gewertet wird bzw. als Nachahmung eines pfeilerumrahmten Thyromas, ferner den Typus mit Pfeiler- und Säulenhallen, eine Wiederholung der Paraskenienhallen des 5. Jahrhunderts — häufig in Verbindung mit Mäanderstreifen als Symbol des Labyrinths —, dann den Typus mit Tempel, im unteren Teil verdeckt durch Vordergrundkulissen (ursprünglich wohl Prospekt der Eckthyromata — im Oberstock — der tragischen Skene, ähnlich den im 5. Jahrhundert im Unterstock der Bühne gelegenen Paraskenien: auf das Wandern der Motive weist Kenner immer wieder hin), schließlich den Hintergrundtypus mit Paravents oder Scherwänden, über die man hinwegschauen kann (Raumillusionismus durch Verbindung von plastischen Bauten und gemalten Hintergründen in den Thyromata, Schmuckwände) — Paravents hält Kenner schon für das 5. und 4. Jahrhundert für möglich — und breite Fenster, die gebildet werden durch Säulen (Pfeiler) und Balustraden, ein Hintergrundtypus, der stark die Kulissenhaftigkeit betont.

Ist der Raum in der hellenistischen Malerei durch Bauwerke begrenzt, dann nimmt

Kenner — wie Bulle — Beeinflussung durch Bühnendekoration an. Die zunächst schmale Raumtiefe wird in hellenistischer Zeit möglichst weit zurückgeschoben (Logeion und Thyroma).

Kenner macht an mehreren Stellen auf den Dreitakt der griechischen Bühne aufmerksam, der im 5. und 4. Jahrhundert durch Skene und beiderseitige Paraskenien gebildet, aber auch noch während des Hellenismus beibehalten wurde (mittlere Haupttür und Seitentüren in der Skene, auch vorspringende Ädikulen, (Mittel- und Seitenprospekte); selbst auf byzantinischen Miniaturen konnte Kenner eine Seitenbetonung durch Berggipfel oder vorgezogene Gebäudeteile als Reminiszenz an die Paraskenienbühne beobachten.

Die sogenannten polygnotischen Terrainlinien, die die Figuren in deutlicher Unteransichtigkeit erscheinen lassen, haben Kenner veranlaßt, entsprechende Rückschlüsse auf die Bühnendekoration des 5. Jahrhunderts zu ziehen. Sie kommt zu der kühnen, aber doch nach ihren Ausführungen recht einleuchtenden Behauptung, daß schon in klassischer Zeit realistisch inszeniert wurde, d. h. daß beispielsweise das Skenegebäude einschließlich der Paraskenien durch praktikable Felsatrappen aus Holz und Leinwand verkleidet werden konnte. Der Raum zwischen den Paraskenien konnte durch Schilf- und Wellenkulissen die Bedeutung eines Meeres oder Flusses annehmen. Kenner ist ferner der Meinung, daß der Spielplatz vorübergehend auch auf das Dach der Skene verlegt werden konnte und daß der Felsaufbau gelegentlich das Dach noch überragte. Hieraus ergäben sich bereits für die aischyleische Zeit drei Spielplätze: 1. auf ebener Erde vor der Skene und zwischen den Paraskenien, 2. auf dem Dach der Skene oder des Proskenions, 3. auf einer noch erhöhten, begrenzten Hinterbühne — v. a. für Göttererscheinungen. Allerdings soll die Zweistöckigkeit der Bühne und das Proskenion im 5. Jahrhundert noch nicht als verbindlich angesehen werden. Kenner erhärtet ihre Theorie durch eine große Zahl von Beispielen aus Dramentexten.

Eingehend geht Kenner auf die Beschaffenheit des Dionysostheaters in Athen zur Zeit des Aischylos ein und lehnt sowohl die von Bulle proklamierte Altarbühne ab wie auch ein steinernes Skenegebäude (erst seit Lykurg), vielmehr denkt sie an eine hölzerne Skene, die jeweils nach Bedarf aufgebaut werden konnte.

Die Felsenbühne in Paraskenienform meint Kenner auch auf Miniaturen im Menologion des Kaisers Basilius II. (um 1000) wiederzuerkennen. Sie bildet eine Reihe entsprechender Beispiele ab. — Die Felsenkulissen konnten auch Höhlen besitzen in Art von Bogengrotten, wie sie Vasenbilder des 5. Jahrhunderts verdeutlichen.

Noch häufiger finden sich zur gleichen Zeit schon kleine Tempel hinter Terrainlinien im oberen Bilddrittel. Wegen ihrer Unteransichtigkeit glaubt Kenner an das Vorbild der Bühne. Sie sind wohl als Abbreviaturen der Skene oder als eines der Paraskenien aufzufassen. Auf der Bühne wurden sie sicher in Holz ausgeführt.

Ein anderes beliebtes Dekorationsthema erkannte Kenner auf attischen Vasenbildern — das Schiffsmotiv, wobei nur das Vorder- oder Hinterteil in das Bild hineinragt (auf der Bühne wohl durch ein Paraskenion verdeckt) — zur Symbolisierung von Ankunft oder Abfahrt. Doch — wie bei allen diesen frühen Darstellungen — warnt Kenner auch hier davor, sich ausschließlich auf die Annahme einer Bühnenbeeinflussung zu versteifen. Bei Deutungen klassischer Inszenierungsformen muß leider auch heute noch das meiste Vermutung und Hypothese bleiben.

Einen kleinen „bekrönenden Architekturfries", der dem Oberstock der Bühne noch aufgesetzt werden konnte (für hellenistische Zeit gut vorstellbar), nimmt Kenner bereits für die klassische Zeit an, und zwar in plastischer Form. Ihrer Meinung nach ist die Malerei überhaupt erst allmählich (aber schon seit Aischylos durch Agatharch) in die Bühnendekoration eingedrungen und gewann schließlich im Hellenismus wesentliche Bedeutung. Durch den Oberstock der Bühne entstand ein ganz neuer Aspekt der griechischen Raumgestaltung — die „unteransichtige Perspektive". Gegen Ausgang des 5. Jahrhunderts v. Chr. ist der Blick „da sotto in su" erstmalig zu be-

obachten und nimmt auf hellenistischen Denkmälern an Häufigkeit zu, woraus Kenner folgerichtig schließt, daß im 5. Jahrhundert die Oberbühne nur ab und an in Funktion trat, während seit dem Hellenismus die wesentliche Spielabfolge auf dem Proskenion stattfand.

Ein besonderes Kapitel ist dem Problem der „Skenographia" gewidmet. Eine Skenographia gab es (von Agatharch verfaßt) schon im 5. Jahrhundert — so berichtet Vitruv. Kenner wirft die Frage auf, ob Agatharch wohl schon eine Zentralperspektive gekannt hat, wie sie Beyen an Wänden des frühen 2. pompejanischen Stils feststellte; doch treffen dort nur die oberhalb des Horizonts liegenden Fluchtlinien (ungefähr) zusammen. Das brachte sie auf die Idee, daß es neben dem rechteckigen Reliefraum noch eine zweite Raumvorstellung gegeben haben müsse — wie sie Beyen schon an einzelnen Wandbildern nachgewiesen hatte — nämlich auf der Basis des Kreises, der Kugel und des Kegels. Im Mittelpunkt einer solchen Sehraumkugel müßte man sich das Auge des Betrachters denken, indem die Bildfläche eine parallel zur Vorderfront des Schauenden durch die Kugel gelegte Ebene darstellt. Den Fluchtpunkt ergäbe die orthogonale Projektion des Kugelraumzentrums (Auge) auf die Bildfläche. Daher — so urteilt Kenner — wurden perspektivische Darstellungen immer in den oberen Teil des Bildes verlegt, während die untere Bildhälfte durch Scherwände oder sonstige Vordergrundkulissen verdeckt wurde. Aus dem gleichen Grunde kam für das obere Bilddrittel nur Unteransichtigkeit in Frage. Hiernach müßte Agatharch bereits mit der Zentralperspektive gearbeitet haben, vielleicht aber wurde seine Neueinführung nicht ganz verstanden, so daß man sich nur gewisse Momente — wie zum Beispiel die Unteransichtigkeit — zunutze machte.

Auf der italischen Heraklesvase des Assteas (Mitte des 4. Jahrhunderts) stellt Kenner durch Angabe der Balkendecke die erste Darstellung eines Innenraums in Form einer Guckkastenbühne fest. Im griechischen Mutterland war diese Bühnengestaltung unbekannt.

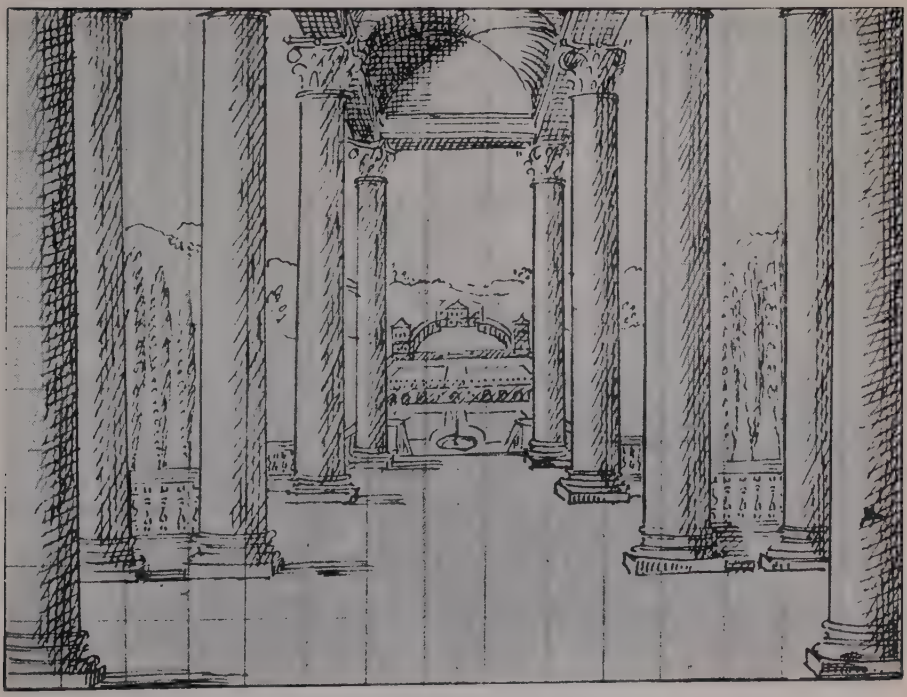
Im letzten Abschnitt untersucht Kenner das Verhältnis von Landschaft und Bühne. Sie kennt kein Beispiel, wonach im 4. Jahrhundert schon Himmel über einer Landschaft angegeben wurde. Im Hellenismus gab es sicher gemalte Geländeprospekte, die an der Skene befestigt wurden. Gartenmalereien — oft in starker Draufsicht — sind nach Kenner gewiß auf die Bühne zurückzuführen. Die auf pompejanischen Landschaftsbildern gelegentlich festzustellenden Terrainlinien erklärt sie — im Anschluß an Bulle — als Neueinführungen aus dem groß-griechischen Theater Siziliens. Dagegen lehnt sie für die „topographischen" Gemälde (nach Beyen), die naiv schildern, nebeneinander reihen und draufsichtig gemalt sind, jede Verbindung mit der Bühne ab. Nur ganz wenige der antiken Landschaftsbilder entsprechen unserem Raumempfinden, da es ihnen an Natürlichkeit und Zusammenhang mangelt.

Die Art der Raumdarstellung in Griechenland faßt Kenner in einem Satz zusammen: „In einer gewollten Selbstbeschränkung grenzte Hellas einen um Achsen kristallisierten, stereometrischen Raumausschnitt ab und trachtete, in die unbeherrschte, unendliche, unmeßbare Weite der Natur Regel und Gesetz zu tragen." Die erwünschte Ordnung aber fand man — so schließt die Verfasserin — in der „Dekoration des Theaters".

Kenners Arbeit ist für die theaterwissenschaftliche Forschung besonders wertvoll, weil hier ganz bühnennahe Probleme des antiken Theaters in exakt archäologischer Methodik abgehandelt sind. Im zweiten Teil vor allem gibt sie eine Fülle neuer Aspekte für die Inszenierung des antiken Dramas.

Bildtafel IX (Zu Laver, Schaubühne in England)

Bühnenbildentwurf für „Britannica triumphans".
Aufgeführt in Whitehall. Tuschzeichnung von Inigo Jones.
Sammlung Duke of Devonshire.



Bühnenbildentwurf für „Mustapha". Tuschzeichnung von Webb.

Bühnenbildentwurf für „Arsinoe, Königin von Cypern" von Sir James Thornhill.
Lavierte Federzeichnung mit Rötelspuren. Aufgeführt in Drury Lane, 1705/6.

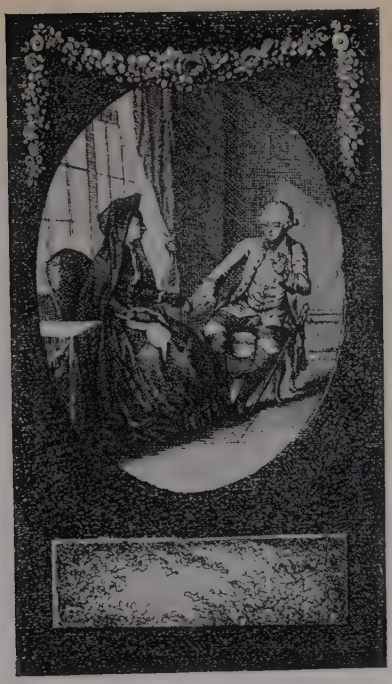
Bühnenbildentwurf für das gleiche Stück, andere Szene.
Lavierte Federzeichnung mit Rötelspuren von Sir James Thornhill.
Beide Victoria= und Albertmuseum, London.

Bühnenbildentwurf bestehend aus hintereinander gereihten Kulissen-Masken von Philip James de Loutherbourg (1740—1812).

Kulissenbogenentwurf für eine Gefängnis-Szene von Philip James de Loutherbourg. Beide in Mischtechnik aus kolorierter Federzeichnung und Öl auf Karton ausgeschnitten; aufgeführt am Theatre Royal, Drury Lane und Theatre Royal, Covent Garden zwischen 1771 und 1785. Victoria- und Albertmuseum, London.

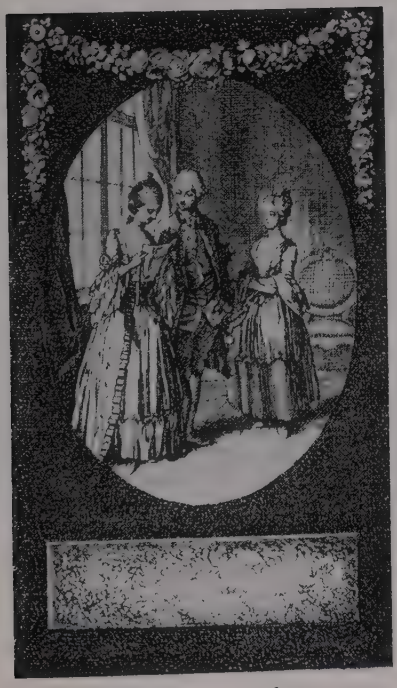
Bühnen= und Szenenbildentwurf von F. Lloyds zum „Sommernachtstraum", V. Akt, 2. Szene, Palast des Theseus, Blumenballett. Inszeniert von Charles Kean, Princess= Theatre, London, 1850.

Bühnen= und Szenenbildentwurf zu „Macbeth".
Aufgeführt von Charles Kean am Princess=Theatre, London.



I. Aufzug, 6. Auftritt

II. Aufzug, 7. Auftritt



V. Aufzug, 9. Auftritt

V. Aufzug, 12. Auftritt

Chodowiecki, Kupferstiche zu Lessings „Minna von Barnhelm" (aus: Berliner genealogischer Kalender 1770).

Chodowiecki, „Mausefallenszene" aus Shakespeares „Hamlet". Kupferstich nach einer Aufführung im Berlinischen Theater, 1778 (Brockmann als Hamlet, Mlle. Döbbelin als Ophelia, Brückner als König).

Chodowiecki, Kupferstich zu „Hamlet", III. Aufzug, 9. Auftritt (Brockmann als Hamlet, Mlle. Döbbelin als Ophelia).

Bildtafel XVI (Zu Volkmann, Daniel Chodowiecki)

Chodowiecki, Kupferstiche zu Schillers „Kabale und Liebe".

Inhalt, Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Theater und Chor. Von Alessandro Pellegrini (Mailand) 268
Deutscher und italienischer Theaterstil. Von Hans Heinrich Borcherdt (München) . 275
Die Schaubühne in England von John Webb bis Charles Kean. Von James Laver (London). Mit 4 Tafeln 289
Daniel Chodowieckis Beiträge zur Theatergeschichte. Von Ernst Volkmann (Hamburg). Mit 4 Tafeln 297
Theater in Finnland. Von Ester=Margaret von Frenckell (Helsinki=Helsingfors) . . 318
Der Umschwung auf der französischen Bühne in den Jahren 1910 bis 1913. Von Madeleine Horn=Monval (Paris) 324
Das „totale" Theater und Paul Claudel. Von Jean=Louis Barrault (Paris) 341

Institute / Kongresse / Ausstellungen

„Mozart auf dem Theater" in der theaterwissenschaftlichen Abteilung des Mozarteums. Von Géza Rech (Salzburg) 348
Aufbau, Methodik und Ziel des Drama=Departments an der Universität Bristol. Von August Closs (Bristol) 351

Schatztruhe

Über die Universitätskomödien. Mitgeteilt von Heinz Kindermann (Wien) 356
Vorrede zu „Der Spiegel von Arkadien" von Emanuel Schikaneder. Mitgeteilt von Heinz Kindermann (Wien) 359
Koberwein=Fichtner=Arnsburg. Vier Schauspielergenerationen in unveröffentlichten Dokumenten und Briefen zur Geschichte des Burgtheaters. Eingeleitet und ausgewählt von Kurt Thomasberger (Wien) 361

Besprechungen

Hedwig Kenner, Theater und Realismus in der griechischen Kunst (G. Krien) 372

SCHILLERS THEATER=FIESKO

Die letzte, wieder aufgefundene Fassung der Verschwörung des Fiesko zu Genua

Herausgegeben von Hans Heinrich Borcherdt

126 Seiten. Oktav. Ganzleinen DM 5.80

„Diese hier erstmalig vorgelegte Fassung ... ist darum besonders interessant, weil sie den Übergang zum frühklassischen Stil verdeutlicht. Schiller greift hier noch einmal auf die tragische Lösung der ersten Fassung zurück. Entsprechend wird der Schluß völlig umgestaltet ... Erst in dieser dritten Fassung siegt end=gültig die republikanische Idee und die in ihr verkörperte Idee der Menschheit. Auch der Sprachstil dieses nach ‚Kabale und Liebe' entstandenen Theater=Fiesko nähert sich bereits der klassischen Gestaltung."

Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte

HERMANN BÖHLAUS NACHFOLGER

SCHILLER — NATIONALAUSGABE

Herausgegeben im Auftrage des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach

von JULIUS PETERSEN † und HERMANN SCHNEIDER

Diese Gesamtausgabe von Schillers Werken beruht auf den Grundlagen der ganzen Druck- und Handschriftenüberlieferung. Jedes Werk ist im besten Text wiedergegeben, meist die erste und endgültige Fassung gesondert, dazu die verschiedenen Überlieferungen und Lesarten; eine Einführung, ausführliche Erläuterungen, ein Abschnitt „Wirkungsgeschichte" und Hinweise auf die wichtigste Literatur vermitteln die letzten Forschungsergebnisse über die einzelnen Dichtungen. Der gesamte Briefwechsel und die Lebenszeugnisse, deren Veröffentlichung in der geplanten Form erstmalig ist, gibt ein umfassendes Bild von Schillers Persönlichkeit. Die Gesamtausgabe wird 33 Bände umfassen.

Bisher erschienen folgende Bände:

1

GEDICHTE

439 Seiten und 2 Tafeln. Geb. DM 9.80
Subskriptionspreis DM 7.80

3

DIE RÄUBER

XXXII, 363 Seiten und 5 Tafeln. Geb. DM 19.25
Subskriptionspreis DM 15.40

8

WALLENSTEIN

513 Seiten und 2 Tafeln. Geb. DM 17.50
Subskriptionspreis DM 14.—

9

MARIA STUART. DIE JUNGFRAU VON ORLEANS

454 Seiten und 2 Tafeln. Geb. DM 15.—
Subskriptionspreis DM 12.50

13

BÜHNENBEARBEITUNGEN
EGMONT. MACBETH. NATHAN DER WEISE

432 Seiten und 4 Tafeln. Geb. DM 16.—
Subskriptionspreis DM 12.80

14

BÜHNENBEARBEITUNGEN
TURANDOT. OTHELLO

381 Seiten und 2 Tafeln. Geb. DM 15.90
Subskriptionspreis DM 12.70

16

ERZÄHLUNGEN

501 Seiten und 4 Tafeln. Geb. DM 22.50
Subskriptionspreis DM 18.—

HERMANN BÖHLAUS NACHFOLGER